

LETRAS

Vol. 94
N.139

julio 2023.
Lima, Perú

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



BICENTENARIO
PERÚ 2021

LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Acerca de la revista
ISSN versión impresa: 0378-4878
ISSN versión electrónica: 2071-5072
<https://doi.org/10.30920/letras>

Misión

Español: Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Inglés: Publish research articles, bibliographic reviews and opinion articles related to national and international humanities field.

Portugués: Publicar artigos de pesquisa, revisão bibliográfica e artigos de opinião relacionados com a área de humanidades no nacional e internacional.

Información básica:

Letras es la revista de investigación científica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, destinada a la publicación de artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión relacionados con los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano.

Periodicidad:
Semestral

Indexación

Scopus
Emerging Sources Citation Index
DOAJ
Redib
Open Access Map
Google Scholar
Latindex
Proquest
Sherpa Romeo
SciELO

Licencia
Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Dirección Postal
Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1 - Perú
Teléfono: (511) 619-7000 anexo 2801
Correo electrónico
revista.lettras@unmsm.edu.pe

Equipo Editorial

Director

Alonso Estrada-Cuzcano

ORCID iD: 0000-0001-5039-1108 | Scopus ID: 57195027900

Email: mestradac@unmsm.edu.pe

Editores Asociados

Andrés Napurí

ORCID iD: 0000-0003-1103-572X | Scopus ID:

57204018457

Email: rnapurie@unmsm.edu.pe

Oswaldo Bolo Varela

ORCID iD: 0000-0001-7335-043X | Scopus ID: 57220197962

Email: oswaldo.bolo@unmsm.edu.pe

Gestión de información y sistema OJS

Joel Alhuay

Email: joel.alhuay@unmsm.edu.pe

Asistente editorial

Kerry Tapia Gonzales

Corrección y cuidado de edición

Odín del Pozo

Diagramación

Dante Alfaro Fontaine

CONTENIDO

ESTUDIOS

- 04** **Luca Breusa**
Arquitecturas de la incertidumbre: estructuras narrativas en los relatos "Un sueño realizado" de J. C. Onetti y "Amor a la distancia" de E. Paz Soldán
- 16** **Michaela Ziemendorff/Jairo Valqui Culqui/Stefan Ziemendorff**
Observaciones metodológicas sobre el estudio de lenguas extintas en el nororiente peruano: el caso del chacha
- 33** **María Teresa Johansson**
Testimonio peruano de víctimas mujeres quechuahablantes: pueblos, lenguas y maternidad
- 46** **Andrea Giuliana Tejada Farfán**
La Oración en el huerto de Bernardo Bitti S. J. en Rondocan
- 61** **Víctor Vich José / Carlos Mariátegui E.**
José Carlos Mariátegui: entre las políticas culturales y la gestión cultural
- 78** **Mirella Robles-Muñoz / Edgar Yalta/ Marco Lovón**
Dequeísmo y queísmo en los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima Perú
- 97** **Aylen Pérez Hernández**
Entre la memoria y la historia, el testimonio: un *calco* que deviene *mapa*. Relectura del género a partir de la propuesta teórica deleuzoguattariana
- 110** **José Carlos Diaz Zanelli**
Provincianos de este mundo: las políticas culturales de Arguedas y Cortázar en la *literatura mundial*
- 125** **Federico Cabrera**
Memoria colectiva y flexiones de género: *Papelucho gay* en dictadura de Juan Pablo Sutherland

NOTAS

- 135** **Marco Flores Alemán**
La representación de Cristo en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe: la tensión entre lo humano y lo divino
- 144** **Lilian Joscelyne Salinas Herrera**
Ancestralidad africana. Ritmo y oralidad en *Toques de Son Colorá*
- 157** **Javier Muñoz-Díaz**
Los viajes de Inkarri y la escena del encuentro: una lectura de *Los juicios finales* de Peter Elmore

RESEÑAS

- 169** **Eduardo Mijaíl Avalos Salas**
Fernández Cozman, C. (2022). *Hacia una nueva lectura de “Los heraldos negros”*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- 171** **Mauro Mamani Macedo**
García-Bedoya M., C. (2021). *Hacia una historia literaria integral*. Universidad Veracruzana, Colección Pensamiento y cultura latinoamericana.

ESTUDIOS

Luca Breusa

**Michaela Ziemendorff/Jairo Valqui Culqui/
Stefan Ziemendorff**

María Teresa Johansson

Andrea Giuliana Tejada Farfán

Víctor Vich José / Carlos Mariátegui E.

**Mirella Robles-Muñoz / Edgar Yalta/
Marco Lovón**

Aylen Pérez Hernández

José Carlos Diaz Zanelli

Federico Cabrera

Arquitecturas de la incertidumbre: estructuras narrativas en los relatos “Un sueño realizado” de J. C. Onetti y “Amor a la distancia” de E. Paz Soldán

Architectures of the Uncertainty: Narrative Structures in the Short Stories “Un sueño realizado” by J.C. Onetti, and “Amor a la distancia” by E. Paz Soldán

Luca Breusa

Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España

Contacto: luca.breusa@estudiante.uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-7294-8341>

RESUMEN

A partir de la primera mitad del siglo XX, tanto en el ámbito de la ciencia como en el del arte, el conocimiento y la creación se vieron afectados por la centralidad que asumió el concepto de incertidumbre. Por un lado, la frontera borrosa entre lo fantástico y lo real constituye un espacio narrativo prolífico; por otro, el arte posmoderno experimenta las posibilidades narrativas surgidas en la frontera metaliteraria entre realidad y ficción: el resultado de estos dos hitos podría leerse como una literatura de la incertidumbre. Esa tipología de la literatura exige una arquitectura narrativa específica; es decir, una estructura de sostén interior al relato y no fácilmente visible a la mirada del lector. En mi opinión, a pesar del resultado parecido alcanzado por Juan Carlos Onetti y Edmundo Paz Soldán, sus respectivos cuentos “Un sueño realizado” y “Amor a la distancia” constituyen dos modelos distintos y en cierto sentido opuestos de la misma estructura narrativa. Después de haber analizado y comparado los dos relatos entre sí, será posible identificar lo que llamaría una arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación en el cuento “Un sueño realizado”, de Onetti, y una arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia en el cuento “Amor a la distancia”, de Paz Soldán.

Palabras clave: Juan Carlos Onetti; Edmundo Paz Soldán; Arquitectura narrativa; Incertidumbre; Fantástico; Onetti; Paz Soldán.

ABSTRACT

The first half of the 20th century introduced the idea of the uncertainty in the scientific fields as well as in the art. Knowledge and creation were affected by the centrality assumed by the concept of uncertainty. It is possible to identify a specific literary field concerning uncertainty. Most novels and short stories belonging to the fantastic genre moves on the blurry limits between imagination and reality, that is to say between the condition of verosimilitude and impossibility of the narrative world. The postmodern fictions are structured in the same way, exploring the blurry limits between fiction and reality according to the metafiction typical features. For this reason, the literature of uncertainty includes fantastic literature as well as postmodern one. In these fields of literature, all kinds of novels and short stories need an internal and low visible narrative structure. In my opinion the comparison between Juan Carlos Onetti’s “Un sueño realizado” and Edmundo Paz Soldán’s “Amor a la distancia” shows two different narrative models. Onetti’s short story, “Un sueño realizado”, could be an example of a static architecture of uncertainty built by assimilation. Otherwise, Paz Soldán’s short story, “Amor a la distancia”, could reveal a dynamic architecture of uncertainty made by alternation.

Keywords: Juan Carlos Onetti; Edmundo Paz Soldán; Narrative architecture; Uncertainty; Fantastic; Onetti; Paz Soldán.

1. El territorio narrativo de la incertidumbre

Desde que Werner Heisenberg, en el primer tercio del siglo XX, formuló el Principio de incertidumbre en el ámbito de la mecánica cuántica, la imposibilidad teórica de alcanzar un conocimiento cabal de la realidad fue asumida también por las artes y las ciencias sociales con otras especificidades y denominaciones —como ocurre con el Paradigma del observador implicado—. El mismo concepto de implicación por parte del observador con respecto al conocimiento de la realidad se veía reflejado en las teorías lingüísticas y narrativas de críticos como Julia Kristeva (1980) y Roland Barthes (1984, p. 34). Ellos señalaban al lector como una instancia imprescindible, hasta aquel entonces ignorada, en el proceso de “significación” de un texto: “un *texte-lecture*, est mal connu parce que depuis des siècles nous nous intéressons démesurément à l’auteur et pas du tout au lecteur”. El texto así definido no se reduce a un producto definitivo y unívoco, sino que “est une productivité. Cela ne veut pas dire qu’il est le produit d’un travail [...], mais le théâtre même d’une production”, lo cual convierte al texto en un proceso de creación de significado y a la vez en un “espace polysémique” (Barthes, 2000, p. 25). Por esta razón, no debería extrañar la decisión de detenerse en la incertidumbre como elemento esencial de cierta literatura, en la que las estructuras narrativas elaboradas por los autores interactúan con las expectativas y la sensibilidad de los lectores, de tal manera que toda posibilidad de formular una interpretación definitiva y unívoca del texto quede frustrada. La duda, postulada como condición dialéctica producida por el relato en el receptor del texto, ha sido objeto de estudio tanto en la labor crítica acerca de la literatura fantástica como en la determinación del carácter posmoderno de mucha literatura contemporánea.

La mayoría de los críticos coinciden en señalar el ensayo *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Tzvetan Todorov como la obra fundacional de los estudios sobre el género fantástico, ámbito literario que tan solo en los últimos cincuenta años parece haber despertado un verdadero —y legítimo— interés por parte de la crítica. Como es sabido, según Todorov lo fantástico es “l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (1970, p. 29). A pesar del debate generado por la evidente limitación del género que conlleva dicha interpretación, postular que

la vacilación del lector es “la première condition du fantastique” (Todorov, 1970, p. 36) delata unas peculiaridades de los textos a los que nos referimos que nunca deberían pasar desapercibidas: en primer lugar, su capacidad de instalar la duda en el receptor; es decir, la imposibilidad de escoger solo una entre dos soluciones opuestas; y, en segundo lugar, la ineludible mirada hacia la actitud del lector. Curiosamente, la teoría del propio Todorov, persuadido de la decadencia de la literatura fantástica en el siglo XX —porque reemplazada por el psicoanálisis, primera causa del declive de su función social— apunta a unos aspectos coincidentes con los desafíos narrativos asumidos por los autores contemporáneos.

Desde aquel entonces, la crítica ha desplegado un amplio abanico de teorías para aproximarse al género fantástico. Así, a partir de sus orígenes a mediados del siglo XVIII, tanto el recorrido literario como el propio concepto de lo fantástico han seguido evolucionando hasta hoy. Ello se debe a su indisoluble relación con el concepto de realidad, cuya naturaleza cierta e inmutable, según el pensamiento de la Ilustración, se ha vuelto paradójicamente ilusoria a medida que los alcances científicos y la irrupción de lo virtual cuestionaban nuestra propia capacidad de conocimiento sobre lo real. Al hilo de lo expuesto, reparamos en la dificultad de rastrear las condiciones necesarias para definir el género a la hora de enfrentarse con tipologías textuales tan diferentes como, por ejemplo, la novela de terror gótico de H. Walpole, el horror psicológico en E. A. Poe, lo fantástico “arquetípico” de H. P. Lovecraft, y lo que J. Alazraki (1983) denomina lo “neofantástico” en las obras de Kafka, Borges y Cortázar. Además, tan ardua tarea se complica ulteriormente por la proximidad de lo fantástico a géneros literarios contiguos: lo extraño, lo maravilloso, lo real-maravilloso, la ciencia ficción.

De esta forma, debido a la amplitud que alcanzaría un análisis preciso de las teorías con las que se ha intentado definir lo fantástico, trato de ceñirme a anotar las principales posturas críticas en torno al motivo previamente mencionado de la duda. De hecho, a pesar de las referencias recurrentes sobre el tema de la incertidumbre entre lo real y lo ilusorio, lo posible y lo imposible, los estudios dan muestra de una divergencia, a veces significativa, a la hora de establecer el papel desempeñado por ella en la literatura fantástica. Como señalaba al principio, según Todorov

la posibilidad de elegir una explicación entre causas naturales y sobrenaturales crea el efecto fantástico, lo cual “se définit par la perception ambiguë qu’a le lecteur même des événements rapportés” (1970, pp. 35-36). Aún más significativa en este sentido es la postura de J. Bellemin-Noël cuando afirma la “double formule: *le fantastique est une manière de raconter, le fantastique est structuré comme le fantasme*” (1972, p. 3). Sin embargo, la subordinación de lo fantástico a la incertidumbre momentánea del lector supondría una duración limitada y una naturaleza efímera como consecuencia de la toma de decisión final por parte del receptor, además de la vinculación de “l’organisation du récit à un trait non-spécifique: l’hésitation” (Bessière, 1974, p. 9). Por lo tanto, Bessière asume la duda como condición necesaria pero no suficiente para definir lo fantástico, puesto que este “unit l’incertitude à la conviction qu’un savoir est possible: il faut être seulement capable de l’acquérir” (1974, p. 24). En tal sentido, la especificidad de lo fantástico no estribaría en un estado de mera vacilación, ni tampoco en el recurso a lo sobrenatural expresado por Todorov, sino en la ruptura de las convenciones colectivas a través de una forma mixta ocasionada por la acción mutua del caso y de la adivinanza.

A pesar de los enfoques muy distintos, Rosemary Jackson y Rosalba Campra comparten una postura más ambigua sobre el tema de la incertidumbre. La estudiosa inglesa parece corroborar la teoría de Bellemin-Noël, afirmando que “the instability of narrative is at the centre of the fantastic as a mode” (Jackson, 1981, p. 34), pero sitúa la inestabilidad en el ámbito psicoanalítico, en la lucha de lo oculto y lo inconsciente para subvertir la cultura de una determinada época, sentida como opresiva e insuficiente. Mientras que la crítica italiana declara de manera muy firme que “no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión” (Campra, 2001, p. 189), la cual sería por tanto la isotopía del género y supondría a la vez una reacción de incertidumbre en el lector, aunque señala algunos casos aparentemente excepcionales en donde cabe la posibilidad de un fantástico sin una transgresión efectiva (*Il deserto dei Tartari*, de 1940, escrita por Dino Buzzati) y otro en el que “la duda ha dejado de ser lícita” (Campra, 1991, p. 69) por la ubicación en la otredad de la propia voz narradora.

La coexistencia inexplicable de acontecimientos fantásticos en la esfera de la cotidianidad se plan-

tea en el estudio de Susana Reisz como “la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*” (1989, p. 134); sin embargo, es el cambio de perspectiva propuesto por Martha Nandorfy y Jaime Alazraki lo que más afecta al concepto de vacilación, implícitamente determinado por la existencia de una frontera, asumida como límite infranqueable entre dos realidades recíprocamente excluyentes. Tal postura se desprende del comentario de Alazraki a la obra de Cortázar, cuando define los cuentos del escritor argentino como “signos abiertos a la indefinición y que en la literatura de lo neofantástico adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio” (1983, p. 38). Esta interpretación marca, según Nandorfy, la superación de un enfoque absolutista dictado por prejuicios históricos y culturales: “While dichotomies still inform our perceptions, they are now interrelated to expand the imagination instead of restricting it to choose between truth and illusion” (1991, p. 110).

Las distintas posturas críticas que acabo de describir muestran cómo la vacilación, a pesar de sus importantes implicaciones con el género, no es un rasgo imprescindible de lo fantástico. Además, Alazraki observa que “el suspenso como elemento organizador del relato no es un atributo exclusivo de la narración fantástica” (1983, p. 23). El tema de la incertidumbre destaca por otra razón también: la duda no es una propiedad del texto en sí misma, sino una reacción del lector y, por tanto, pertenece a la esfera fenomenológica de la lectura.

En mi opinión, el interés suscitado por la incertidumbre refleja no solo una actitud de la literatura fantástica, sino de la cultura posmoderna en general. En efecto, la falta de certezas en todo tipo de conocimiento produce el cuestionamiento continuo del propio concepto de realidad, cuyos límites ahora se ven amenazados tanto por lo fantástico, como por otras alteridades, ficticias, virtuales o psíquicas, por poner solo unos ejemplos. La ausencia de un orden establecido se traduce en un estado de inestabilidad y suscita en el lector un abanico de sensaciones atribuibles a una situación de inseguridad, tal como la incertidumbre, la frustración, la inquietud. Tanto la debilitación de la realidad, como la extensión del análisis literario a la dimensión extratextual, y en particular a la experiencia del lector, pertenecen no solo al territorio de lo

fantástico, sino también al más amplio dominio de la “opera aperta”, así definida por Umberto Eco (1989, pp. 41-42) en 1965: “Le varie interpretazioni [...] esauriscono appena in parte le possibilità dell’opera: in effetti l’opera rimane inesauribile ed aperta in quanto ‘ambigua’, poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità”.

Esta afirmación de Eco se enmarca en el amplio debate que se ha desarrollado alrededor del posmodernismo, concepto de por sí muy escurridizo aun hoy en día. El filósofo francés Jean-François Lyotard recurrió a este término para referirse a “l’incrédulité à l’égard des métarécits” (1979, p. 7). En la estela de Derrida, Deleuze y Foucault, Lyotard pone en tela de juicio “les grands récits” —las grandes explicaciones racionalistas del mundo como la lingüística estructuralista, el marxismo, el psicoanálisis freudiano, etcétera— que dejan lugar a una heterogeneidad de narraciones fragmentarias, subjetivas o especializadas, los “petit récits”.

Linda Hutcheon propone una poética del posmodernismo que se sustenta en la capacidad del arte contemporáneo de sortear la condición de crisis señalada por Lyotard, asumiendo las contradicciones de la realidad y de sus narraciones en un proceso de generación de sentido no unívoco, sino siempre relativo, incompleto y abierto a otras interpretaciones. Esto es “the concept of *process* that is at the heart of postmodernism [...], it is the process of negotiating the postmodern contradictions that is brought to the fore, not any satisfactorily completed and closed product that results from their resolution” (Hutcheon, 1992, p. XI). En cambio, Eco (1985, p. 529) considera al posmodernismo como una “categoria spirituale”, o mejor un “modo di operare”, y representa el proceso de generación de sentido de las obras posmodernas a través de la metáfora del laberinto como “modello astratto della congetturalità” (p. 525). Así, al laberinto clásico y al laberinto manierista, Eco contrapone un tercer modelo de laberinto inspirado en la idea de “rizoma” propuesta por Deleuze y Guattari,

[...] fatto in modo che ogni strada può connettersi con ogni altra. Non ha centro, non ha periferia, non ha uscita, perché è potenzialmente infinito. Lo spazio della congettura è uno spazio a rizoma [...]: ovvero, è strutturabile, ma mai definitivamente strutturato. (Eco, 1985, p. 525)

Sin ir más allá, en el intento de esbozar una definición apropiada al concepto tan debatido de posmodernismo, quisiera poner en evidencia cómo los cimientos de un fenómeno que orbita en torno a la idea de crisis, tanto de la comprensión como de la narración de la realidad, están relacionados *a priori* con una condición de incertidumbre. Si la literatura posmoderna se traduce en “writing-as-experience-of-limits”, como ha afirmado Julia Kristeva (1980, p. 137), entonces la duda se anida precisamente a lo largo de esas fronteras alcanzadas por llevar al límite las posibilidades de la escritura. Esto ocurre, por ejemplo, a raíz de la disolución de los géneros narrativos y en especial de la frontera entre la ficción y la no-ficción.

Dentro del amplio abanico de recursos narrativos —intertextualidad, deconstrucción, parodia, *collage*, metadiscurso lúdico, etcétera— que ocasionan una doble codificación del texto, quizá sean la escritura autoconsciente y la autoficción las que mejor ejemplifican lo antes dicho. Ambos recursos, la escritura autoconsciente, es decir “la escritura metafictional que cuestiona la identidad entre la realidad y su representación a través del lenguaje literario” (Zavala, 1999, p. 36), y la autoficción, así llamada por Serge Doubrovsky (1977, cuarta de cubierta) y definida como “Fiction, d’événements et de faits strictement réels”, relativizan la legitimidad de los registros narrativos modernos y exhiben aquel mismo proceso de “meaning-making” esencial en la condición posmoderna. Tanto al delatar los mecanismos de ficcionalización puestos en marcha por la escritura, como al confundir las tres identidades narrativas del autor, del narrador y del personaje principal bajo el mismo nombre propio, la frontera entre realidad y ficción —así como entre verdad y mentira— se vuelve borrosa, instaurando el acto de lectura en el territorio de la incertidumbre. Esa condición no tiene que ver solo con la crisis de la subjetividad —“the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual” (Jameson, 1984, p. 63)—, sino también con el reconocimiento del papel esencial asumido por el receptor en el diálogo que se instaura entre el autor, el texto y el lector. Por esta razón también, la duda, en cuanto reacción del lector frente al texto, cobra aún más vigencia en el interés de la crítica desde que el análisis textual ha definitivamente ampliado su mirada hacia la *intentio lectoris*, es decir “la funzione di costruzione —o di decostruzione— del testo svolta dall’atto de-

lla lettura [...] come condizione efficiente e necessaria della stessa attuazione del testo in quanto tale” (Eco, 1986, p. 10).

En la literatura posmoderna asoman nuevos espacios narrativos en donde la lectura activa y creadora del receptor llega a ser el elemento añadido de la obra. Las fronteras borrosas entre realidades posibles crean dimensiones que exigen la participación del lector, no en el sentido propio de una “opera in movimento” (Eco, 1989, p. 46), sino poniéndolo ante lo insoluble. Así, la peculiaridad del conjunto de cuentos y novelas que brotan de esas zonas ambiguas estibaría en un único elemento: la duda insoluble del lector.

Aunque la vacilación no sea un rasgo específico a la hora de analizar la organización textual de una obra, como justamente anota Bessière, me atrevería a avanzar la hipótesis de que es posible detectar por lo menos dos modelos narrativos compartidos por buena parte de aquellos textos cuyo objetivo es producir la duda: estos modelos podrían ser definidos como unas *arquitecturas de la incertidumbre*, puesto que el término arquitectura conjuga un proyecto lógico con su construcción física. La primera tarea del escritor para poner al lector en una situación de duda es debilitar la frontera entre dos realidades aparentemente excluyentes, hasta lograr que no parezca tan infranqueable como las percibimos a diario. Ello se cumple a través de dos modalidades distintas: o bien por medio de una asimilación progresiva de la otredad a la realidad, hasta alcanzar la evanescencia del supuesto límite; o bien dando brincos a lo largo de la narración, hasta dejar al lector en la imposibilidad de determinar a ciencia cierta su posición respecto a esa frontera. En el primer caso nos hallamos frente a la que propondría llamar una *arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación*, mientras que en el segundo sería posible hablar de una *arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia*.

Mi propósito en las páginas siguientes será identificar estos modelos narrativos a través del análisis de los cuentos “Un sueño realizado” (1941), de Juan Carlos Onetti, y “Amor a la distancia” (1996), de Edmundo Paz Soldán. De hecho, ambos cuentos logran con éxito un efecto de incertidumbre, pero proceden por dos vías opuestas que son precisamente las de la asimilación y de la alternancia. Además, ambos relatos comparten, si bien de distintas formas, la problematización del concepto de realidad en la ficción

y en el arte: por un lado, Onetti da buena muestra de los límites de lo real que la narrativa fantástica ha sabido representar, y, por otro, Paz Soldán convierte la escritura consciente de sí misma en un territorio ambiguo ante la mirada ahora escéptica del lector.

2. El sueño asimilado por la realidad entre mentiras

Aunque “Un sueño realizado” se adscriba a la “primera fase de iniciación” del autor uruguayo, según la categorización cronológica establecida por Hortensia Campanella (2005, p. XXXI), ha sido definido por Omar Prego (1986, p. 18) como “uno de los cuentos fantásticos más perfectos jamás escritos en el Río de la Plata”. Aún más rigurosa sería su colocación en lo neofantástico, por su intento de reinventar el orden lógico del mundo a partir de una situación cotidiana, compartiendo una de las características principales del género en la contemporaneidad. Este cuento representa, en mi opinión, un ejemplo significativo de *arquitectura de la incertidumbre estática y por asimilación*. Así, “Un sueño realizado” nos revela la tarea prefijada por el autor: convertir el sueño en algo concreto, es decir, una ficción asimilada por lo real y finalmente convertida en realidad.

Si tuviéramos que reducir la trama del cuento a lo esencial podríamos resumirla en los cuatro puntos siguientes: a) una mujer contrata a un empresario teatral para poner en escena un sueño que le procuró una gran felicidad; b) se llevan a cabo los preparativos para la representación; c) se ejecuta la representación teatral; y, d) el empresario es informado de la muerte de la mujer.

La voz de un personaje que habla en primera persona da inicio a la narración, introduciendo enseguida un recurso técnico fundamental en la obra de Onetti: el narrador como personaje-testigo, lo que implica la subordinación del relato a un punto de vista subjetivo. En principio, todo lo que sabemos sobre Langman —el narrador— es nada más que una broma, inventada por un actor borrachín llamado Blanes, y su condición de hombre fracasado en un “asilo para gente de teatro arruinada” (Onetti, 1976, p. 43). Ambos personajes pertenecen al vasto grupo de indiferentes morales, que como todos “los héroes de Onetti eran los más pacíficos, los más perezosos, los más inútiles del mundo” (Muñoz Molina, 1994, p. 10). La

poca información que tenemos sobre ellos los envilece y los ridiculiza, en el aspecto físico también, insinuando la duda sobre su fiabilidad.

Cuando el narrador encuentra el libro de Shakespeare, objeto de la burla de Blanes, libro que por cierto nunca ha leído, se desencadena la trama principal del relato a partir del recuerdo de las palabras pronunciadas por el actor —“Un tipo como usted que se arruinó por el Hamlet”— frente a la “pobre loca” (Onetti, 1976, p. 43). El mismo procedimiento envilecedor adoptado por Langman y Blanes perjudica también la figura de la mujer sin nombre, que será la verdadera protagonista del relato: no solo es identificada enseguida como “la pobre loca” (doble envilecimiento), sino también su proyecto es definido por el empresario como “un rápido disparate”, “en el reparto de la locura” (Onetti, 1976, p. 43).

Como en la mayoría de las obras de Onetti, los personajes se caracterizan por una ausencia de pasado y “se atreven a ser puro presente; apenas mencionan lo que fueron” (Villoro, 2005, pp. LXXV-LXXVI). Langman parcamente alude a “los veinte años sin saber qué era el Hamlet”, Blanes se afloja como si “recordara algún momento limpio y sentimental de su vida que, desde luego, nunca había podido tener” (Onetti, 1976, p. 42); y apenas descubrimos unos detalles inciertos de la vida de la mujer, “no es de aquí; dicen que viene en los veranos” (Onetti, 1976, p. 50); “parece que la familia o ella misma tuvo dinero y después ella tuvo que trabajar de maestra” (Onetti, 1976, p. 51). Los personajes se vuelven evanescentes por la falta de pasado y gastan su fiabilidad en la burla, la borrachera y la locura: por medio de la perspectiva subjetiva y de algunas omisiones, la realidad de la narración parece debilitarse, deshacerse en algo más inconsistente, sin por eso llegar a ser irreal o imaginaria.

En cambio, para contrapesar este efecto, las descripciones detalladas (aun cuando los detalles resultan bastante desagradables) y el lenguaje un poco “crapuloso” (Vargas Llosa, 2008, p. 116), pero no obscuro, del narrador reflejan un alto grado de verosimilitud. A diferencia de otros textos publicados en los años siguientes, aquí el estilo de la narración nunca llega a la propensión retórica que “diluye lo contado y da un aire artificial, enrarecido e inasible” (Vargas Llosa, 2008, p. 113) a los acontecimientos relatados, sino que, por el contrario, el lenguaje de Langman se caracteriza por la fluidez de la sintaxis y por la coti-

dianidad del léxico. Los detalles de las descripciones en conformidad con la aparente espontaneidad de la voz narradora, suscitan inicialmente lo que R. Barthes (1968) definió como “l’effet de réel”.

Ello resulta aún más significativo en los infrecuentes pasajes en los que el narrador, hablando de la mujer, recurre a metáforas y similitudes que modifican el tono del relato por evocar:

[...] aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora un poco despeinada, apenas envejecida, pero a punto de alcanzar su edad en cualquier momento, de golpe, y quebrarse allí en silencio, desmoronarse roída por el trabajo sigiloso de los días. (Onetti, 1976, p. 43)

Además, si nos fijamos en la progresión de los sustantivos con los que se refiere a la mujer, en cuya imagen conviven los dientes “de un niño” y a la vez el “pelo casi gris” (Onetti, 1976, p. 43), podemos trazar el siguiente clímax retrógrado: mujer/señora/adolescente/muchacha. La perspectiva del narrador corrompe la realidad, diluyendo sus impresiones íntimas en el flujo de los acontecimientos. En un primer momento, ella parece rejuvenecer a cada paso, sin embargo, Langman percibe el “peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba” (Onetti, 1976, p. 44). En la descripción de los andares de la mujer se realiza la coexistencia inexplicable de la juventud y la muerte. La mirada del empresario sugiere también una posible futura interpretación del sueño: la mujer desea revivir la felicidad de sentirse protegida y querida, como presumiblemente había ocurrido en su infancia, antes de morir.

La conversación entre los dos está marcada por la incomunicabilidad causada por la desconfianza y el nerviosismo del empresario que se rinde a las solicitudes de la mujer solo para cobrar los cien pesos. A pesar de las incomprensiones, es precisamente a partir de ese momento cuando ambos dan inicio al proceso de asimilación del sueño en la realidad. En efecto, mientras Langman finge entender el proyecto de la mujer, solo para consolidar aún más su convencimiento de que “ya sin dudas [...] estaba loca” (Onetti, 1976, p. 46), ella se esfuerza únicamente en el intento de convertir su imaginación en algo parecido a “una obra de teatro” (Onetti, 1976, p. 44), “un momento”, en “una escena” (Onetti, 1976, p. 46), especificando

la escenografía y buscando un nombre: “Claro, se le puede poner un título. Se le puede llamar *El sueño*, *El sueño realizado*, *Un sueño realizado*” (Onetti, 1976, p. 45). La transformación hacia la normalidad actúa también sobre la evolución del título que revela esta voluntad principalmente en el cambio del artículo definido “*El*” con el artículo indefinido “*Un*”.

Mientras el relato procede con los preparativos de la representación, asistimos a través de la perspectiva del narrador a un acercamiento entre Blanes y la mujer. Por un lado, Blanes no solo parece haberse acostado con la mujer, sino que se muestra cada vez más comprensivo con respecto a la sensibilidad y al proyecto de ella: primero, respalda su intento de concretar el sueño hasta el detalle más insignificante —“Blanes asintió con la cabeza y le dijo: ‘Claro, con algún dibujo, además, pintado’” (Onetti, 1976, p. 49)—; luego niega su locura —“Que siempre fue un poco rara, sí. Pero no loca” (Onetti, 1976, p. 51)—, y finalmente se persuade de que “aunque es una locura tiene su cosa razonable” (Onetti, 1976, p. 52). Por el contrario, Langman fija con insistencia su mirada de reproche en el actor, en la permanente “borrachera indecente que tenía [y] le dio por el lado sentimental” (Onetti, 1976, p. 51), hasta “pensar que la locura de la loca era contagiosa” (Onetti, 1976, p. 52). Resulta evidente el intento del narrador de desacreditar las afirmaciones de Blanes, de manera que el proceso de asimilación de la ficción a la realidad siga renovándose por medio de las distintas conductas de ambos personajes. Además, el acercamiento de Blanes y de la mujer asume otro significado muy importante. Ella se da cuenta de que actuar en una representación teatral significa cruzar la frontera de la realidad y ubicarse en un mundo ficticio: “Yo salgo, la mujer que voy a representar yo sale” (Onetti, 1976, p. 49). A partir de ese momento los dos actores, Blanes y la mujer, comparten una realidad otra, es decir la ficción, de la cual Langman queda excluido.

Todo está listo para poner en marcha la obra teatral, ya que la realidad ha asimilado definitivamente el sueño: “una muchacha que no encajaba, ella tampoco, en el tipo del personaje, el tipo que me imaginaba yo, claro, porque sepa el diablo cómo era en realidad” (Onetti, 1976, p. 49). Langman, escabulléndose “detrás de los telones” (Onetti, 1976, p. 53), observa la representación desde fuera, reproduciendo artificialmente en el relato la perspectiva del lector y

aquella extraña percepción, de espectador y de protagonista a la vez, que caracteriza el sueño.

Mientras los actores actúan, el narrador mira con mucha atención y relata el desarrollo de la representación hasta su cumplimiento, como si fuera realmente un espectáculo teatral. El único que no se entera de la conclusión de la escena es Blanes, aparentemente atrapado entre dos realidades convergentes en el teatro-sueño: “Seguía acariciando la frente y la cabellera desparramada de la mujer, sin cansarse, sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar siempre” (Onetti, 1976, p. 54).

La mujer, durante la escena, se convierte bajo la mirada de Langman en una “muchacha” (Onetti, 1976, p. 53), pero terminada la representación vuelve a ser una “mujer” (Onetti, 1976, p. 54), como si “aquel aire de jovencita” la hubiera abandonado para resignarse finalmente al “peligro de envejecimiento y muerte repentina en cuyos bordes estaba” (Onetti, 1976, p. 44).

Mientras el narrador se distrae llevando a cabo sus últimas tareas, la mujer se ha muerto. Es Blanes, “borracho, como enloquecido”, quien se lo grita antes de seguir “yendo y viniendo con sus prisas de loco” (Onetti, 1976, p. 54): el acercamiento ahora ha alcanzado su grado máximo. Si a lo largo del cuento el narrador ha relatado con bastante precisión cada acontecimiento, frente a la muerte de la mujer no presenta la misma actitud y se hunde en una reflexión íntima ocasionada por el recuerdo desde el presente:

Comprendí qué era aquello, qué era lo que buscaba la mujer, lo que había estado buscando Blanes [...] lo comprendí todo claramente como si fuera una de esas cosas que se aprenden para siempre desde niño y no sirven después las palabras para explicar. (Onetti, 1976, p. 54)

Asistimos a la grieta en el narrador-personaje donde se sitúa uno de esos “silencios incolmables” destacados por Campra (1991, p. 52), cuando “el silencio en la trama del discurso sugiere la presencia de vacíos en la trama de la realidad”. En efecto, Langman adquiere un conocimiento en el traslado del tiempo: si en un primer momento parece “un pedazo de bestia” (Onetti, 1976, p. 54), como es apodado por Blanes, por ser el único en

no haberse enterado de lo ocurrido, luego se apropia de una verdad o bien indecible, o bien inexplicada. La distancia que se va formando entre el Langman-narrador y el Langman-personaje produce el efecto de incertidumbre solo en el receptor, puesto que el personaje da muestra de una seguridad y un conocimiento que no quiere —o no puede— compartir con él.

Como afirma Mario Benedetti (1974, p. 56), el autor “recurre francamente a una solución de índole fantástica”, y a pesar de ello aún nos hallamos en la situación de un “posible según lo relativamente verosímil” (Reisz, 1989, p. 134). La muerte de la mujer se queda en el misterio por la imprevista omisión de un narrador que a lo largo del relato había deslizado unas alusiones vagas sobre “otra clase de cosa” (Onetti, 1976, p. 52) imposible de explicar. La soñadora, con “la cara vuelta hacia un sitio lejano que estaba más allá de mí mismo, más allá también de la pared que yo tenía a la espalda” (Onetti, 1976, p. 53), anuncia el anhelo hacia el imaginario de las futuras obras de Onetti con “esa mirada hacia un otro lado que no se limita a la mera contemplación de ese lugar en principio ajeno sino que supone un intento obcecado por habitarlo” (Becerra, 2010).

Si la vacilación del lector se justifica por la reticencia repentina del narrador, su desconfianza ante una interpretación verosímil de lo narrado se debe también a la convergencia de las dimensiones onírica y dramática que afectan la narración de lo real. Desde el comienzo del relato, el teatro parece desprenderse de toda función social como medio de significación y representación de lo real; persigue, en cambio, una única finalidad: reproducir el sueño en el mundo de la vida, no proyectándolo en la imaginación del espectador sino concretizándolo en los gestos del actor, ya que en el relato de Onetti la actuación y la recepción coinciden perfectamente en la experiencia de la mujer.

El acierto de “Un sueño realizado” estriba precisamente en la imposibilidad de una interpretación definitiva. Por medio de la asimilación de lo imaginario a lo real, la frontera que los dividía ha desaparecido y obliga al lector a aceptar este nuevo espacio narrativo o a formular una interpretación subjetiva. Por la misma razón, la muerte de la mujer nos parece a la vez el único acontecimiento inexplicable del relato y el único desenlace posible del cuento, para que esta unidad entre sueño y representación, realidad y ficción, sea incorruptible y total.

3. El péndulo de la incertidumbre: la estructura lógica del mareo

En 1996, el cuento “Amor a la distancia” fue incluido en la antología *McOndo*, coordinada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez. A pesar de su pertenencia al conjunto de autores que dieron lugar a *McOndo*, Edmundo Paz Soldán es responsable de una literatura no fácilmente clasificable por su controvertida reacción —de ruptura y de “plagio” a la vez— con respecto a los autores del *boom*. Por un lado, sus obras abarcan temas de gran actualidad, con una mirada subjetiva e introspectiva, cumpliendo de tal manera el proceso de ruptura hacia el “tema de la identidad personal (¿Quién soy?)” (Fuguet y Gómez, 1996, p. 13) señalado en el prólogo de la antología. Por otro lado, su admiración hacia los grandes autores de las generaciones anteriores lo indujo “a buscar fórmulas de diálogo con la mejor tradición latinoamericana” hasta convertir su obra “en un generoso inventario de guiños, de complicidades, de —perdón por la palabra— intertextualidades” (Vásquez, 2008, p. IX).

Paradigmático de su poética, el cuento “Amor a la distancia” de Paz Soldán encaja perfectamente con esta doble postura a través de la problemática relación a la distancia de un joven que vive en Berkeley, con su pareja Viviana, que vive en Cochabamba. Además, el tono del narrador simula la confesión privada de un personaje que reflexiona constantemente sobre su vida sentimental. El juego incesante entre la realidad y la ficción (o quizás en este caso sea más correcto decir entre la verdad y la mentira) lo vincula con la literatura de autores como Borges, Cortázar y el propio Onetti.

Aunque en “Amor a la distancia” falta el recurso a una dimensión fantástica propiamente dicha, dos realidades en conflicto dialogan con el lector, dejándolo en la duda sobre el efectivo acontecer de lo narrado, y por lo tanto comparte ese territorio de convivencia entre múltiples posibles en el que se ubica tanto lo fantástico como, más en general, la literatura posmoderna. El expediente de la mentira y la metalepsis dan lugar a una *arquitectura de la incertidumbre dinámica y por alternancia*, revelando la conciencia temprana del autor de

[...] que el lenguaje no era solo un medio transparente a través del cual se comunicaba la historia; la forma era el fondo, y había que prestar

atención a ese material que servía para construir el relato, que era el relato. (Paz Soldán, 2010, p. 15)

Al igual que Onetti, a partir del título Paz Soldán no nos sugiere solamente el tema del relato. Según las propias palabras del narrador, la expresión “amor a la distancia” entraña una contradicción, puesto que “una cosa es el amor y otra la distancia” (Paz Soldán, 1996, p. 77). Esta actitud anticipa la constante dinámica de contraposición entre términos opuestos, de una manera u otra, que rige la arquitectura del texto, tanto en el nivel de la macroestructura, como en cada párrafo, y es justamente lo que ocurre en la primera frase del cuento. Analizando la construcción del primer período podemos fácilmente trazar una línea de separación (coincidente con el nombre de la chica, “Viviana”) para descomponerlo en dos partes distintas, detectadas también por el plano gramatical: el primer término de la oración está caracterizado por unas coordinadas temporales y espaciales precisas —“Anoche, mientras salía de mi apartamento”— y acciones efectivas expresadas por verbos conjugados en el modo indicativo —“salía”, “se me ocurrió”—; en cambio, el segundo término es de carácter hipotético —“si yo decidiera”—, construido por medio de la negación —“jamás”, “no contártelo”— y de los modos verbales de la incertidumbre, es decir, el condicional y el subjuntivo —“sabrías”, “decidiera”— (Paz Soldán, 1996, p. 73).

A través de oposiciones binarias como estas, el autor contrapone a lo largo de la narración la realidad concreta de los acontecimientos a la ficción de lo que cuenta, o de lo que omite contar, creando un puente entre verdades y mentiras, hechos y pensamientos. Así, se contrapone lo exacto a una condición hipotética o imposible —“quizás jamás”, “no sé”, “si tenemos suerte”—, los detalles concretos —“las botellas de vino tinto, la sonrisa en los labios”— a la falacia de la conversación —con sus “inevitables malentendidos, las frases a medias”—, el tiempo efectivo a la naturaleza cíclica de las llamadas telefónicas —“una o dos veces por semana, en general quince minutos y en el mejor de los casos media hora”; “así hasta el reencuentro y el regreso de las minucias al menos por un tiempo, hasta la próxima separación” (Paz Soldán, 1996, p. 73)—. El amor a la distancia se presenta de inmediato como un oxímoron:

Dicen que las relaciones son precisamente esas minucias que nos pasan mientras estamos ocupados haciendo o diciendo cosas importantes, y lo nuestro es una ausencia de minucias, nos contamos algunas cosas pero no es suficiente, ésta es la naturaleza de la relación a la distancia. (Paz Soldán, 1996, p. 73)

Mientras tanto, la relación a la distancia asume los rasgos de la literatura, es decir, de la ficción, por su naturaleza de cuento en el que las diferencias de tono no son menos importantes del contenido: “cómo importa el tono de voz en el teléfono, la forma es más importante que el fondo” (Paz Soldán, 1996, p. 73).

Con mucha verosimilitud el narrador no confiesa de un tirón su traición, sino poco a poco, confiando los detalles de manera fragmentaria, con la inserción de reflexiones personales y suposiciones imaginarias de por medio, recreando hábilmente la tensión de un personaje aún titubeante entre la confesión y la mentira. A la fiesta y al vino tinto se suman la cerveza, el baile y el nombre de la otra chica, Cristina, pero de repente la narración desliza sobre “los diversos territorios y tiempos en los que uno habita en una relación a la distancia” y la incompatibilidad entre “el allá y el futuro” y “el acá, en el ahora” que “produce angustia y amargura” (Paz Soldán, 1996, p. 74). Los rasgos técnicos ya analizados anteriormente evolucionan en fórmulas más tajantes —“lo paso bien sin ti”, “ser feliz en tu ausencia”— y de ostentada negación —“esté pero no esté, sea imprescindible pero no sea imprescindible” (Paz Soldán, 1996, p. 74)—.

La rutina aburrida de las conversaciones telefónicas se vuelve pura ficción, al igual que la realidad (evidenciada por el reiterado “cómo contarte”), por el “imposible tolerar la verdad y la verdad y nada más que la verdad” (Paz Soldán, 1996, p. 75). El remordimiento del personaje que “va cediendo poco a poco” lo obliga a buscar una justificación —“la carne es tan, tan débil”, “el azar es culpable de todo, de las pequeñas aventuras, de los grandes amores”, “por qué no, no pasará nada”— por haber quebrado un amor sin fallos a cambio de “unas horas de ternura y placer, un instante de compañía” (Paz Soldán, 1996, p. 76). Tras llegar a la conclusión de que “una cosa es el amor y otra la necesidad” (Paz Soldán, 1996, p. 76), el narrador se ve obligado a elegir entre dos posibilidades ficticias opuestas, o sea el amor en la cercanía o la traición de su amada Viviana.

El constante traslado de sentido al cruzar la frontera entre la verdad y la mentira se perfecciona en el párrafo final, cuando para el lector se vuelve imposible desentrañar el complejo entrelazamiento de la confesión y la ficción narrativa. En el epílogo del cuento, el entramado de esa estructura de alternancias continuas entre dos niveles de realidad diferentes se vuelve impenetrable: en un primer momento, ante el recuerdo del “perfecto cuerpo desnudo” de Cristina, el narrador nos persuade a creer en la efectiva traición aludiendo a su simulada ficción —“Por eso jamás te enviaré esta carta, preferiré publicarla en el suplemento literario de algún periódico, escudado en la ficción” (Paz Soldán, 1996, p. 77)— y acaba, sin embargo, afirmando justo lo contrario y asegurando “sin vacilaciones que no, ese cuento no tiene nada autobiográfico, ese cuento es una ficción más” (Paz Soldán, 1996, p. 78). La metalepsis del narrador, que irrumpe en lo narrado convertido en personaje, subvierte la notoria suspensión de la incredulidad del lector y traslada la vacilación entre la verdad y la mentira a otro nivel de incertidumbre, entre la confesión y la ficción. Ni se le concede al lector la posibilidad de asumir la naturaleza manifiesta del cuento en la realidad intratextual, que acto seguido la voz narradora evanesce en una mera entidad ficticia: “todo lo que se relaciona conmigo es, de una forma u otra ficción” (Paz Soldán, 1996, p.78).

Por enésima y última vez la confesión se desliza en un campo de pura imaginación dejándonos en la incertidumbre, mareados por el continuo cambio entre verdad y mentira, desconfiados hacia el narrador y profundamente convencidos de que sea precisamente eso para Viviana (*alter ego* del lector en la narración) “el precio de enamorarse de un escritor” (Paz Soldán, 1996, p. 77). En este caso, paradójicamente, el silencio en la trama de la realidad se produce por una transgresión opuesta a la reticencia del narrador de Onetti: la voz narradora de Paz Soldán se atreve a exhibirse hasta su grado máximo de ficción, alcanzando en cierto sentido un silencio por locuacidad y falta de reticencia.

En el final del relato se hace patente el juego entre la literatura (ficción) y la vida (realidad) antedicho, y asimismo la propuesta creativa de Paz Soldán dentro del conjunto de los autores macondianos: “leer y escribir relatos son la única manera válida de indagar en nuestra identidad, de descubrir quiénes somos

y también —perspectiva aterradora— quiénes fuimos sin saberlo” (Vásquez, 2008, p. XII).

4. El derrumbe de la frontera hacia un mundo in(de)finito

Tanto en Juan Carlos Onetti como en Edmundo Paz Soldán, la lectura no nos proporciona una interpretación definitiva. Nos exige más bien una postura crítica frente a la elección entre una solución de índole realista (muerte por causas no explicadas; ficción como enmascaramiento de la verdad) y otra de índole fantástica-ficticia (muerte como agotamiento del sueño; cuento de mera ficción). Sin embargo, si en “Un sueño realizado” el disolverse de la frontera borrosa entre realidad y ficción es el producto de la asimilación de lo imaginario a lo real, en “Amor a la distancia” esa frontera no se disuelve, sino se vuelve embrollada hasta lo inextricable por los continuos brincos de un nivel de realidad a otro.

Onetti consigue incorporar lo imaginario en lo real por medio de un proceso de asimilación generado sobre todo por el hábil manejo del punto de vista y de las omisiones del narrador —técnica a la que recurrirá en la novela breve *Los adioses* de 1954—, pero desarrolla su relato en un nivel de realidad narrativa homogéneo, y por tanto estático. Por el contrario, Paz Soldán nos pone en vilo entre la verdad y la mentira cruzando esa frontera continuamente “al compás de un movimiento de construcción y destrucción [...] en el que las fuerzas se transmiten y se conservan de un péndulo a otro en un movimiento perpetuo” (López, 2010, p. 102). Este dinamismo, este movimiento sin descanso —recurso fundamental en la estructura narrativa de su novela *La materia del deseo* (2001)— se autoalimenta por medio de la reiteración de las locuciones adversativas (como “pero” y “sin embargo”) y se mantiene en este balanceo a través de numerosos períodos hipotéticos (ha de notarse la frecuencia con la que recurren los adverbios dubitativos “quizás” y “acaso”, y los modos verbales subjuntivo y condicional).

Además, la comparación entre los epílogos de estos cuentos pone en evidencia dos posibilidades opuestas de crear un vacío en la trama de la realidad. La reticencia de Langman, o bien su incapacidad comunicativa, coloca al lector frente a un silencio del discurso, mientras que el narrador de Paz Soldán intenta desbordar la frontera de la credulidad ostentan-

do el proceso creativo de la escritura y la naturaleza inaprensible de lo ficticio.

He adoptado en el ámbito de la incertidumbre entre realidad y ficción las definiciones de *arquitectura estática y por asimilación*, en el caso de “Un sueño realizado”, y de *arquitectura dinámica y por alternancia*, en el caso de “Amor a la distancia”, porque creo que las dos fórmulas pueden a la vez resumir y poner en evidencia el resultado de la comparación. Además, estoy convencido de que la aplicación de ambos procesos se revelaría provechoso a la hora de enfrentarse a obras más complejas. Ya mencioné *Los adioses* de Onetti y *La materia del deseo* de Paz Soldán, pero también podría

sugerir la asimilación de lo fantástico en la obra *Il deserto dei Tartari* de Dino Buzzati, citada por Campra (2001, p. 179), o la alternancia irreducible, entre la investigación esmerada de Carlos Carballo y su obsesión ciega, en la novela *La forma de las ruinas* (2015) de Juan Gabriel Vásquez, o un caso híbrido en el que el dinamismo inicial se vuelve estático hacia el final, como en *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares. Sin embargo, “Un sueño realizado” y “Amor a la distancia” se acogen a estas arquitecturas de una forma más nítida e incontaminada, y por lo tanto más adecuada para ejemplificar en concreto los términos de análisis aquí propuestos.

Referencias bibliográficas

- Alazraki, J. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Gredos.
- Barthes, R. (1968). “L’Effet de Réel”. *Communications*, 11, 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue*. Seuil.
- Barthes, R. (2000). *Le plaisir du texte précédé de Variations sur l’écriture*. Seuil.
- Becerra, E. (2010): Juan Carlos Onetti: historias del otro lado. *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/onetti/obra.htm>
- Bellemin-Noël, J. (1972). Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier). *Littérature*, 8, 3-23. <https://doi.org/10.3406/litt.1972.1051>
- Benedetti, M. (1974). Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre. En H. F. Giacomani (Ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 53-75). Anaya, Las Américas.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*. París: Larousse Université.
- Campanella, H. (2005). La poblada soledad del escritor. En J. C. Onetti y H. Campanella (Eds.), *Obras completas I* (pp. XXV-LXV). Galaxia Gutenberg.
- Campra, R. (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En E. Morillas Ventura (Ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 49-73). Sociedad Estatal Quinto Centenario, Editorial Siruela.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. En D. Roas (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 153-191). Arco Libros.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- Eco, U. (1985). Postilla. En U. Eco, *Il nome della rosa* (pp. 505-534). Bompiani.
- Eco, U. (1986). Appunti sulla semiotica della ricezione. *Carte semiotiche*, 2, 9-22.
- Eco, U. (1989). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (Eds.). (1996). *McOndo*. Grijalbo, Mondadori.
- Hutcheon, L. (1992). *A poetics of postmodernism*. Routledge.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy, the literature of subversion*. New Accents.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 53-92.

- Kristeva, J. (1980). Postmodernism? En H. Garvin (Ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism* (pp. 136-141). Bucknell University Press.
- López, P. (2010). *La Materia del deseo* o la memoria en crucigrama. En E. Fisbach (Ed.), *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán* (pp. 95-105). Presses de l'Université d'Angers.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Editions de minuits.
- Muñoz Molina, A. (1994). Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti. En J. C. Onetti, *Cuentos completos* (pp. 9-23). Alfaguara.
- Nandorfy, M. (1991). Fantastic Literature and the Representation of Reality. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 16(1), 99-112.
- Onetti, J. C. (1976). Un sueño realizado. En J. C. Onetti, *Cuentos completos* (pp. 42-54). Círculo de lectores.
- Paz Soldán, E. (1996). Amor a la distancia. En A. Fuguet y S. Gómez (Eds.), *McOndo* (pp. 73-78). Grijalbo, Mondadori.
- Paz Soldán, E. (2010). Entre la tradición y la modernidad: un relato de la guerra. En E. Fisbach (Ed.), *Tradition et modernité dans l'œuvre d'Edmundo Paz Soldán* (pp. 13-18). Presses de l'Université d'Angers.
- Prego, O. (1986). Prólogo. En J. C. Onetti, *Cuentos secretos* (pp. 5-20). Biblioteca de Marcha.
- Reisz, S. (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Hachette.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.
- Vargas Llosa, M. (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara.
- Vásquez, J. G. (2008). La ciudad donde todos cuentan. En E. Paz Soldán, *Río Fugitivo* (pp. 9-13). Libros del Asteroide.
- Villoro, J. (2005). La fisonomía del desorden: el primer Onetti. En J. C. Onetti y H. Campa-nella (Ed.), *Obras completas I* (pp. LXXV-XCVII). Galaxia Gutenberg.
- Zavala, L. (1999). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Observaciones metodológicas sobre el estudio de lenguas extintas en el nororiente peruano: el caso del chacha

Methodological Remarks on the Study of Extinct Languages in the Peruvian Northeast: the Case of Chacha

Michaela Ziemendorff

Universidad de Bonn, Bonn, Alemania
Contacto: mziemendorff@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4172-6057>

Stefan Ziemendorff

Consultor GIZ - Cooperación Alemana al Desarrollo
Contacto: stefan.ziemendorff-ext@gizonline.onmicrosoft.com
<https://orcid.org/0000-0001-9253-4250>

Jairo Valqui Culqui

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: jvalquic@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1992-9795>

RESUMEN

El presente artículo discute tres publicaciones recientes acerca de la filiación lingüística del chacha, lengua atribuida a las etnias del área geográfica Chachapoyas, en la parte sur del departamento de Amazonas, Perú. Se examina la comparación entre el chacha y las lenguas cahuapana, emprendida por Rojas-Berscia (2020), así como los estudios comparativos realizados por Jolkesky (2016) y Urban (2020), que agrupan el chacha en la familia denominada cholonoide. El análisis se enfoca en las metodologías aplicadas por los autores, discutiendo el potencial y las limitaciones de comparaciones léxicas y fonéticas entre los idiomas implicados, los métodos y restricciones de la investigación toponímica, el uso crítico de fuentes históricas, así como el método de la triangulación. Igualmente, se discuten y evalúan las fuentes disponibles para un potencial análisis comparativo del idioma chacha con idiomas vecinos, llegando a la conclusión de que, por el momento, la escasez del material no permite ninguna clasificación del chacha. Finalmente, se discuten los enfoques metodológicos más propicios para la investigación tanto del chacha como también de otros idiomas extintos y no documentados de la región en general, proponiendo, entre otros, una ampliación de la base de datos toponímicos y antroponímicos antes de proceder con cualquier tipo de análisis.

Palabras claves: Chachapoya; Filiación lingüística; Toponimia; Cholón; Cahuapana.

ABSTRACT

This article discusses three recent publications on the linguistic classification of Chacha, a language attributed to the ethnic groups of the "Chachapoyas" region in the southern part of the department of Amazonas, Peru. It examines the comparison between Chacha and the languages of the Cahuapanan family undertaken by Rojas-Berscia (2020), as well as the comparative studies conducted by Jolkesky (2016) and Urban (2020), both of which classify Chacha as a Cholonoid language. The analysis focuses on the methodologies applied by the authors, discussing the potential and limitations of lexical and phonetic comparisons between the languages involved, the methods and constraints of toponymic research, the critical use of historical sources, as well as the method of triangulation. Also, the available sources for a potential comparative analysis of the Chacha language and neighboring languages are discussed and evaluated, coming to the conclusion that, for the moment, the scarcity of the material does not allow any classification of the Chacha language. Finally, the article defines the most suitable methodological approaches for the investigation of Chacha and other extinct and undocumented languages of the region in general, proposing, among others, an expansion of the toponymic and anthroponymic database before historical linguists might proceed with any kind of analysis.

Keywords: Chachapoya; Language classification; Toponymy; Cholon; Cahuapanan.

1. Introducción

Al momento de las conquistas incaica y española, los Andes del norte eran habitados por diversos pueblos y culturas. Estos dejaron sus huellas en los sitios arqueológicos y las costumbres de la región, pero su documentación histórica es incompleta y los conocimientos proporcionados por la arqueología y etnología son escasos y controvertidos.

A pesar de los diversos estudios lingüísticos realizados en el área en cuestión, la escasez del material no ha permitido que los resultados sean más que básicos. No se ha podido determinar aún el origen de las variedades locales del quechua y la situación de las lenguas prequechuas es todavía más enigmática: algunas de ellas tuvieron la suerte de ser documentadas durante la época colonial, de otras solamente quedan breves registros de palabras elaborados por viajeros, y de otras más no queda ningún rastro aparte de topónimos y antropónimos.

Recientemente esta área ha despertado el interés de la lingüística, con uno de los enfoques en el idioma comúnmente denominado “chacha”, lengua atribuida a la cultura chachapoya. Una de las preguntas centrales que ocupa a los investigadores es su filiación genealógica; partiendo de diferentes perspectivas, los estudios comparten un nuevo enfoque “comparativo”: los topónimos y antropónimos chachapoyas son interpretados a través de otras lenguas, pertenecientes a culturas más o menos cercanas. De esta manera, se ha identificado una supuesta filiación genealógica del chacha con los idiomas cahuapanas (Rojas-Berscia, 2020), así como un posible parentesco entre el chacha y el cholón (Jolkesky, 2016), e incluso la existencia de un área cholonoide, a la cual pertenecerían más idiomas locales (Urban, 2020). Estas conclusiones son de gran alcance, sobre todo en vista del escaso material disponible, además de que se contradicen; aunque, por supuesto, una relación genealógica entre el cholón y las lenguas cahuapanas resolvería esta contradicción.

Por tratarse de cuestiones fundamentales, con implicancias que van más allá de preguntas netamente lingüísticas, es indispensable revisar los análisis mencionados. En concreto, el presente artículo examinará algunos principios básicos en la investigación de los idiomas extintos de los Andes, enfocando tanto la cuestión metodológica como también las conclu-

siones postuladas en los estudios recientes, para luego trazar las rutas por las cuales deberíamos seguir.

2. El estado de la cuestión de la ceja de selva norte: el “chacha” y sus supuestos parientes

2.1. El “chacha”

Las culturas agrupadas bajo el gentilicio “chachapoya” —término acuñado posiblemente durante la etapa inca y mencionado por primera vez en 1538 por Francisco Pizarro (Schjellerup, 2005, p. 53)— habitaron las vertientes orientales de los Andes de los actuales departamentos de Amazonas, La Libertad y San Martín. En los últimos años, las investigaciones histórico-arqueológicas han llegado a la conclusión de que “antes de la conquista incaica nunca existió ningún tipo de unidad integrada —de carácter político, étnico ni cultural—, que fuera coextensiva con la región que los estudiosos ahora denominan ‘Chachapoyas’”, por lo que se ha propuesto sustituir el tradicional término “cultura chachapoya(s)” por la expresión de un espacio geográfico Chachapoyas (Guengerich y Church, 2017, p. 313). Sin embargo, esto todavía no se ha visto reflejado en las investigaciones lingüísticas en la zona; ahí, más bien, se ha establecido la existencia de una lengua prequechua, cuya extensión coincide hasta cierto punto con el área donde se ha comprobado la presencia de las culturas del espacio Chachapoyas (Valqui y Ziemendorff, 2016).

Los trabajos de investigación se han inclinado, en su mayoría, por hacer referencia a esta lengua con dos términos utilizados en la historia y la arqueología de esta región, llamándola o bien “chacha” (Torero, 1989; Valqui, 2004; Jolkesky, 2016; Urban, 2020) o bien “chachapoya(s) ~ chachapuya(s)”. Nuestro uso del término “chacha” para referirnos a la lengua es netamente académico y debido a su difusión en la literatura científica, incluso en el catálogo de lenguas del mundo *Glottolog* 4.6 (Hammarström et al., 2022).

El idioma nunca fue documentado durante la época colonial. Las evidencias de su existencia se limitan a la toponimia y antroponimia, así como a unas pocas palabras conservadas en el quechua local, una variedad poco estudiada y en peligro de extinción (Valqui, 2020, p. 16), y el español de la región:

solpe, un cargador en forma de malla, y *lope*, un frijol grande (Valqui, 2003, pp. 67-68). Gerald Taylor ha propuesto un inventario fonético (2000, p. 18) y una serie de morfemas toponímicos con significado tentativo: *-cat* / *-gat(e)* / *-gach(e)* ('río o agua'), *-mal* ('llanura, pampa'), *-lap(e)* ('fortaleza o pueblo fortificado') y *huala* ('cerro') (2000, p. 24). En trabajo de campo se ha podido definir *-*kat* como 'agua' y *-mal* como 'lugar donde abunda un determinado recurso' (Valqui y Ziemendorff, 2016). Las demás formas toponímicas aún no han sido investigadas en profundidad.

De estas pocas palabras, así como de los antropónimos recopilados por Jorge Zevallos (1966), sabemos que el chacha fue un idioma de raíz monosilábica (Taylor, 2000, p. 14; Valqui y Ziemendorff, 2016, p. 28). Lo demás, por la escasez y calidad del material no pasa el nivel de hipótesis, ya que resulta imposible determinar con seguridad cuáles de sus aparentes características de hecho identificaban el idioma, y cuáles se deben a "un análisis erróneo de los sonidos del idioma transcrito y [...] la ausencia de un sistema alfabético adecuado para su transcripción" (Taylor, 2000, p. 16); lo que, para comenzar, asume la sobrevivencia de personas que dominaban el idioma al momento del registro de los topónimos en cuestión, lo cual todavía no está comprobado.

2.2. El cholón (y el hibito)

Debido a su registro conjunto en los documentos históricos, es difícil separar los idiomas cholón e hibito según las áreas que ocupaban. Las dos etnias habitaban la zona que se extiende desde el río Huallaga hasta el Marañón y desde Tingo María hasta Juanjuí. Los hibitos vivían en el norte de este territorio, mientras que los cholones ocupaban el sur (Alexander-Bakkerus, 2005, p. 33). El cholón se extinguió probablemente a fines del siglo XX (Rojas-Berscia y Eloranta, 2019, p. 4).

Gracias al *Arte de la Lengua Cholona*, elaborado por el franciscano Pedro de la Mata en 1748, así como dos listas de vocabulario (Martínez Compañón, 1978 [1783], II, fol. IV; Tessmann, 1930, p. 547), el idioma cholón ha podido ser investigado y caracterizado a grandes rasgos. Una pregunta muy controvertida es la de saber si está o no genealógicamente relacionado con el hibito (Torero, 1986, p. 533; Muysken, 2004, pp. 461-475; Alexander-Bakkerus, 2005, p. 23).

2.3. Los idiomas cahuapanas y el protocahuapana

Los dos idiomas que conforman la familia cahuapana, el shiwilu (o *jebero*) y el shawi (o *chayahuita*), se hablan en la provincia de Alto Amazonas, Loreto. El shiwilu se encuentra en peligro de desaparición, con solamente 30 hablantes fluidos en 2011, mientras que el shawi sigue siendo transmitido a las nuevas generaciones (Valenzuela, 2011, pp. 271-272). Se han elaborado diccionarios extensos para ambos idiomas (Hart, 2008; Valenzuela, 2014), y sobre todo para el shawi se cuenta con análisis más amplios del idioma (Valenzuela, 2014, pp. 275-276). También se han presentado propuestas acerca del ancestro común, el protocahuapana (Valenzuela, 2011).

3. Revisión de las metodologías aplicadas: el nuevo "método comparativo" y la triangulación

A pesar de ser una metodología controvertida, la técnica de la léxico-estadística se sigue usando para evaluar ciertas relaciones entre idiomas (cfr. Heggarty, 2010, para una redefinición de la metodología). La comparación de vocabulario puede ser útil en el caso de idiomas extintos y/o poco documentados, los cuales no se prestan para la aplicación del método comparativo. Según Alfredo Torero, el aprovechamiento del material escaso es "indispensable en ausencia —o en espera— de una documentación lingüística más completa" (1993, p. 450), combinando la comparación léxica, la "concertación de idiomas" y el análisis de la toponimia actual e histórica (1993, pp. 448-450).

Una nueva variante de este método ahora pretende ir más allá de las conclusiones establecidas por Torero, ello para postular nuevas agrupaciones de idiomas en el norte andino. Matthias Urban (2020) propone la existencia preincaica de una o varias lenguas emparentadas con el cholón en un área amplia que abarca el actual departamento de Cajamarca, así como partes de La Libertad y Amazonas. El autor postula esta área *cholonoide* que consistiría en el idioma cholón y los extintos idiomas comúnmente llamados *chacha*, *den* (llamado probablemente también *guzmango*; cfr. Andrade y Ramón, 2021) y *cat* sobre la base de un análisis de triangulación, examinando la documentación toponímica del área, el léxico de sustrato en el quechua de Amazonas y las propiedades tipológicas de las lenguas en cuestión.

Marcelo Pinho De Valery Jolkesky, en su tesis de doctorado (2016), examina los espacios de interacción lingüística en la prehistoria de la región tropical de América del Sur, para lo cual considera evidencias arqueológicas, antropológicas, históricas y genéticas. En cuanto al chacha, presenta indicios arqueológico-históricos de contacto del área Chachapoyas con la zona de habla cholona para luego etimologizar topónimos chachas a través del vocabulario cholón e hibito, postulando una familia chacha-cholón-hibita. Luis Miguel Rojas-Berscia recurre a un “análisis comparativo” (2020, p. 160) entre los topónimos chachas y el vocabulario del protocahuapana y sus descendientes shawi y shiwilu; propone, así, etimologías sobre algunos nombres de lugares en el área Chachapoyas y luego postula una relación genealógica del shawi y shiwilu con el chacha o un importante contacto lingüístico entre los idiomas en cuestión.

A continuación, revisaremos los elementos más notorios de los análisis realizados en los trabajos citados, examinando tanto las metodologías aplicadas en general como también algunos casos de topónimos específicos que han sido interpretados por los autores referidos, agrupados por y en contraste con algunos principios metodológicos del estudio de lenguas extintas en el contexto de la sierra norperuana.

3.1 La comparación léxica y fonética

Es la técnica más aplicada en el ámbito andino para revisar la posible existencia de una relación entre dos o más idiomas de los cuales no se conoce más que unas cuantas palabras. Según Torero, la comparación léxica no permite “ubicar [...] a una lengua dentro de la clasificación interna de una familia lingüística” (1993, p. 450). Pero las semejanzas de vocabulario sí deberían hacernos “sospechar relaciones de parentesco o de contacto” (Torero, 1993, p. 450).

La técnica requiere de un insumo fundamental: listas de palabras que permitan la identificación de posibles cognados. Con esta base, es posible formular una hipótesis acerca de la relación entre los idiomas comparados, para luego revisar indicios adicionales a favor o en contra. Este tipo de análisis comparativo es, por lo tanto, un método válido en el contexto particular de la sierra norte, siempre y cuando se cumplan los requisitos mínimos: las listas de palabras traducidas en ambos idiomas. Para los idiomas cahuapanas disponemos de diccionarios, y para el cholón existe una

lista con una cantidad razonable de palabras (Alexander-Bakkerus, 2005 y 2007), mientras que para el hibito hay solo dos listas cortas de vocabulario (Martínez Compañón, 1978 [1783], II, fol. IV; Tessmann, 1930, p. 458). Pero en el caso del “chacha”, el número de morfemas que hasta la fecha ha sido identificado como propiamente “chacha” es mínimo (cfr. 2.1).

Por ello, el método aplicado por Rojas-Berscia, Jolkesky y Urban, más que ser una comparación léxica propiamente dicha, constituye una interpretación de topónimos del área chachapoya a través de las respectivas lenguas de comparación sobre la base de parecidos fonéticos. Sin embargo, para la mayoría de los morfemas chachas de comparación, ningún significado ha sido propuesto. Es más, muchas veces todavía no se ha establecido su pertenencia al chacha ni definido el morfema en sí, ya que no siempre resulta obvio cómo dividir un topónimo en los morfemas que lo componen. A ello se suma la problemática de los filtros español y/o quechua por los cuales los topónimos originarios habrán pasado antes de o en el momento de ser registrados, problema que se puede mitigar mediante el análisis de topónimos similares y un extenso trabajo de campo que determina si formas parecidas constituyen palabras diferentes o variantes ortográficas de la misma palabra. Este trabajo, empero, solamente ha sido realizado para el caso de **-kat* (Valqui y Ziemendorff, 2016).

Los estudios recientes buscan, entonces, parecidos fonéticos entre tales topónimos chachas y palabras de los idiomas de comparación. Urban llama a eso “similitudes sugestivas” (2020, p. 66) y Rojas-Berscia habla de un “paralelismo innegable” (2020, p. 180), cuando realmente, en vista de la falta de evidencia de relación entre los idiomas en cuestión y el desconocimiento del vocabulario chacha, esto no pasa el nivel de la especulación. Luego, los pocos casos donde se comparan términos del área Chachapoyas de los cuales sí conocemos su significado con palabras de otros idiomas son igual de problemáticos: Rojas-Berscia (2020, p. 175) relaciona el término *Pozan* ‘divinidad encarnada en un árbol’ (sobre la problemática del manejo de la fuente de este término, véase 3.5) con la palabra shawi *pe’sa* ‘palizada’, invocando una indebida flexibilidad semántica que invalida la comparación, además de que el parecido fonético de los términos chacha y shawi también es discutible y el autor tiene que recurrir a una explicación adicional y sin sustento para justificar las diferencias.

El análisis del término *cushal*, el cual Rojas-Berscia relaciona con el shawi *kusharu* ‘comida’ (2020, p. 176), también es problemático por razones similares: primeramente, atribuirle el significado de ‘comida’ al término *cushal* utilizado en el área Chachapoyas ya sería extenderlo mucho, aunque no podemos descartar que en el lugar de origen de la única fuente de Rojas-Berscia la palabra haya adquirido un sentido más amplio. Sin embargo, según nuestras fuentes provenientes de varios lugares del área Chachapoyas, *cushal* describe una sopa ligera que se toma en la madrugada antes de salir al campo y que es considerada como un antedessayuno (comp. pers. Napoleón Culqui Valdez e Inocente Culqui Salon de La Jalca, Francisco Merino Vigil de Tincas, José Mercedes Yopán Zuta de Cuémal). Ello coincide con el significado que tiene *cushal* en el área culle, donde posiblemente tiene su origen (cfr. también la sección 3.2) y con la cual la relación no es discutible debido a la total coincidencia de forma y significado.

Tampoco la obvia onomatopeya *lapan lapan*, referenciada por Rojas-Berscia (2020, p. 168), constituye una comparación válida; el mismo Taylor, en su diccionario del quechua de Chachapoyas y Lamas, ya la clasifica como tal (2006, p. 126). Por ello, aunque su significado específico dado por Taylor como “‘movimiento de va y viene’ (*lapan lapan*, atest. en un texto de Yj para describir el movimiento de una piedra muy grande)” (2006, p. 126) lo convierte en un objeto atractivo para comparaciones, es incontestable que su carácter de sonido imitativo lo invalida para fines comparativos.

Como se señala en el libro editado por Robert McColl Millar, siempre encontraremos parecidos en forma y significado que parecen indicar una relación entre los idiomas examinados cuando, en realidad, se deben a la pura coincidencia o azar, y la falta de tener en cuenta este hecho es “una manifestación más de la muy difundida falta humana de comprensión de las leyes de la probabilidad” (2015, p. 206). Es más, la postulación de una relación genealógica o un contacto lingüístico sobre la base de este tipo de comparación de palabras seleccionadas, fundamentada en parecidos en forma y significado, es una metodología tan desacreditada en la lingüística histórica (Millar, 2015, p. 354) que tal comparación sin conocimiento de los significados en uno de los idiomas implicados ni siquiera ha sido considerada en el debate científico.

3.2. La etimologización a través de idiomas locales como primera opción

Al estudiar topónimos de etimología incierta, es importante tomar en cuenta los indicios de otras disciplinas —la arqueología, la historiografía, etc.—, así como los principios básicos de la composición de los topónimos (cfr. Cerrón-Palomino, 2015). Al mismo tiempo es necesario examinar el contexto lingüístico del topónimo en cuestión. En el espacio Chachapoyas encontramos —según lo que se sabe actualmente— topónimos principalmente en tres idiomas: chacha, quechua y castellano. Muchas veces, la identificación del idioma de origen de un topónimo local resulta fácil, en otros casos la situación es más compleja, por ejemplo, cuando se trata de híbridos compuestos de dos idiomas.

La regla básica sigue siendo simple: lo más probable, plausible y accesible es, muchas veces, correcto. Esto quiere decir que un topónimo encontrado en un área quechua y castellano hablante, con una toponimia donde dominan justamente estos dos idiomas, debe tratar de interpretarse a partir del quechua y/o castellano; si esta interpretación resulta contradictoria o poco plausible, recién surge la necesidad de buscar explicaciones más allá.

El topónimo *Limabamba* (Rodríguez de Mendoza, Amazonas; sobre la relación de esa provincia con el área Chachapoyas, cfr. McCray, 2017), por ejemplo, rinde una traducción perfectamente plausible a través del quechua y castellano, considerando que la *lima*, una fruta cítrica, es una especie de importancia en la zona (Dessau S&Z S. A., 2013, p. 37): “llanura de limas” (cfr. también Orosco et al., 2011, p. 94). La gran frecuencia de topónimos con referencias a frutas cítricas en los alrededores de Limabamba —como Naranjo, Naranjopata, Limón Pucro (Huambo), Lima Dulce y Naranjo (San Nicolás), Limón (Omia) y Naranjo Pata (a 4 km de Limabamba)— fundamenta esta interpretación.

También es posible, aunque menos probable, una etimología enteramente quechua del topónimo tal como también la propone Urban (2020, p. 71), a través de **Rimaq-pampa*, basado en el cambio */r/ > /l/ y la sonorización de las oclusivas, ambos siendo procesos comprobados en la antigua toponimia quechua del área Chachapoyas (por ejemplo, el caso de **Raymipampa* > *Leimebamba*; Taylor, 2000, p. 19), además de la pérdida de la posvelar final del primer

elemento en un proceso paralelo al que ocurrió en el nombre de la capital peruana (cfr. Cerrón-Palomino, 2000). Por lo tanto, no es necesario buscar un origen en un idioma tercero como lo hace Urban (2020), postulando una etimología cholona del primer elemento a través de *limaj* ‘montaña’, de modo que el híbrido cholón-quechua *Limabamba* significaría ‘llanura montañosa’ (Urban, 2020, pp. 71-72). Adicionalmente, hay que considerar que sería difícil atribuir la raíz *lima* al chacha, pues esta no ha podido comprobarse en compuestos con las terminaciones toponímicas establecidas para el chacha y tampoco parece mostrar la tendencia monosilábica de esta lengua.

Lo mismo pasa con *musha*, término del quechua amazonense que designa a personas con ojos claros (Taylor, 2006, p. 117) —y no para personas “con piel inusualmente blanca y cabello rubio o rojizo” (Urban, 2020, p. 76; traducción propia). Su etimología quechua es convincente: considerando que la palabra se conoce como sinónimo de *misi* / *mishi* (“gato”) en varias regiones quechuahablantes (p. ej. Nardi, 1979, p. 26) y que en América Latina es común referirse a personas con ojos claros como “gatos” (p. ej. Real Academia Española, 2021a; Miño-Garcés, 2020, s.n.; Sanabria, 1965, p. 177), además de que Taylor incluso registra “mushañaw ‘apodo del que tiene ojos claros, verdes, azules’” (2006, p. 117), es obvio que se trata de una palabra de origen quechua con el significado de “(ojos de) gato”. Un diccionario local incluso lo apunta así: “MUSHA.- Persona de ojos claros, sarco (ojos de gato)” (Ruiz, 2009).

En cuanto a *cushal*, la problemática es ligeramente diferente, ya que, de hecho, no es atribuible al quechua. Empero, sí se encuentra en otras zonas de la sierra norte, sobre todo en la región que fue de habla culle, la cual se ubica mucho más cerca al espacio Chachapoyas que la actual área de las lenguas cahuapanas. Willem Adelaar en sus investigaciones del culle lo registra en Pallasca y Cabana (Áncash) con el significado de ‘desayuno’ (1989, pp. 95-96), y Luis Andrade registra la forma alternativa *cushall* ‘caldo ligero, tomado muchas veces como desayuno’ (2019, p. 207). Por ello, la relación con esta zona es obvia, sin que podamos determinar en qué momento la palabra llegó a la región de Chachapoyas; incluso cabe la posibilidad de una difusión vía el castellano regional. Asimismo, es posible que la palabra se haya derivado del nombre del cushe, una variedad nativa

de zapallo (*Cucurbita moschata*; Arista, 2015, p. 117) que se agrega a dicha sopa y de cuya cáscara de consistencia dura, antiguamente, se hacían cuencos para tomar sopas o bebidas.

Luego, aun cuando nos basemos en las lenguas locales para etimologizar topónimos y otros términos, todavía es necesario tomar en cuenta la relación entre ellas. En cuanto al quechua y chacha en el espacio Chachapoyas, definitivamente sabemos que han estado en contacto; esto nos lo revelan los diversos topónimos híbridos quechua-chacha. Sin embargo, todavía no se sabe cuánto tiempo duró este contacto ni cuán intensiva fue la influencia del sustrato chacha sobre el quechua local. Ciertamente resulta tentador asignar palabras de origen incierto en el quechua o en el castellano local a un sustrato chacha, tal como lo hace Urban para “musha” (2020, p. 76), y Rojas-Berscia para “cushal” (2020, p. 176).

No obstante, el caso del quechua y del chacha es más complejo: uno de los rasgos característicos del quechua amazonense —como es su acentuación en la primera sílaba de la palabra— era atribuido a un sustrato chacha; empero, ahora se torna discutible pues también pudo ser una característica conservada del protoquechua (Valqui, 2018 y 2020). En cuanto a otro rasgo llamativo del quechua amazonense, la contracción de las sílabas no acentuadas, tampoco está claro en qué momento surgió (Taylor, 2000, pp. 41-47), por lo cual no resulta posible evaluar si fue o no inducido por un sustrato chacha. Por lo tanto, según lo que sabemos hasta la fecha, aparte de unas cuantas palabras —como *solpe* o *lope* ya comentadas arriba— que son de probable origen chacha, no hay rastros confirmados de un sustrato chacha en el quechua local. En tal sentido, no podemos automáticamente atribuir palabras de origen incierto a un tal sustrato, mucho menos cuando estas palabras no cumplen con la única característica dada por cierta acerca del chacha: su tendencia monosilábica.

3.3. La comprobación de la plausibilidad de interpretaciones

Las etimologías basadas en el quechua o el castellano siempre tienen que ser fundamentadas. Solo así se evitará caer en la trampa de las etimologías populares que surgen cuando los topónimos resultan indescifrables, normalmente por la pérdida del idioma de origen (Cerrón-Palomino, 2015, p. 188).

En el caso del topónimo *Limabamba*, mencionado líneas arriba, es cierto que la traducción propuesta por Urban a través del cholón y quechua, ‘llanura montañosa’, sí tiene su equivalente quechua como *Orcopampa* (Castillo, Arequipa; Tayacaja, Huancaavelica). Pero, además de estar basada en un idioma cuya presencia en el área no está comprobada, esta traducción tampoco resulta más convincente que la interpretación castellano-quechua, aumentando su improbabilidad.

Cuando se llega a una posible traducción de un topónimo, esta también tiene que ser, como lo propone Cerrón-Palomino, “posible” (2015, p. 187). Para poder evaluar la plausibilidad de la interpretación realizada, es indispensable no solo conocer el (o los) idioma(s) de origen del topónimo en cuestión, sino también tener conocimiento de las características principales de la toponimia andina: a qué elemento(s) los topónimos suelen hacer referencia, qué terminaciones y compuestos son típicos, etc. (Adelaar, 2007, p. 328).

Una construcción toponímica de *artículo posesivo + sustantivo* justamente no es andina; obviamente, aparte de los topónimos religiosos que no tienen relación con las tradiciones toponímicas prehispánicas; por ejemplo: Nuestra Señora de Guadalupe (Lima), así como el caso aislado de Nuestra Huata (Junín). Por lo tanto, la interpretación de Rojas-Berscia del topónimo *Kuélap* como ‘nuestra piedra’ (2020, p. 171) resulta improbable, sobre todo en vista de que hay muchos topónimos de la zona que empiezan con el mismo morfema *kue-* (hasta la fecha se han identificado 13; cfr. Valqui et al., 2023) que, según esta interpretación, equivaldría a ‘nuestro’. Si bien el autor admite que la estructura “no es común en topónimos a nivel mundial” (Rojas-Berscia, 2020, p. 175), argumenta que la costumbre shawí de denominar elementos de relevancia cultural con el pronombre posesivo ‘nuestro’ haría posible su existencia; sin embargo, no proporciona ningún topónimo shawí que contenga este u otro pronombre.

No obstante, es importante indicar que, en el shawí, el posesivo que se utiliza para referirse a elementos propios en su cultura es el inclusivo *kanpu* ‘nuestro’ (Rojas-Berscia, 2020, p. 172; o *canpo* en Hart, 2008, p. 50) y no el exclusivo **kuja ~ kija* ‘nosotros’. De esta última protoforma reconstruida, Rojas-Berscia recoge solamente la primera propuesta, **kuja*, sin ofrecer una

explicación al respecto, argumentando que la forma *kue* se habría derivado según *kuja* [uwa]>[waj]>[we] mediante lo que vagamente llama “patrones de cambios frecuentes en el mundo” (2020, p. 167), sin que estos patrones se hayan evidenciado en los idiomas cahuapanas u observado en la toponimia chacha.

3.4. La atribución de palabras a un idioma de origen

En el caso de un idioma tan poco investigado como el chacha, es de suma importancia proceder con cuidado al identificar palabras pertenecientes a su vocabulario. Taylor, por ejemplo, menciona algunos términos del habla vernácula regional que no son de origen quechua, pero advierte que, para poder atribuirlos al chacha, habría que comprobar que su uso se limitaba —originalmente— al área del chacha y que no han sido derivados del quechua o castellano (2000, p. 20).

Como hemos visto, las palabras para las que Urban (2020) postula un origen ‘cholonoide’ no son exclusivas de la región chachapoya: ‘Lima’ aparece en diversos topónimos a lo largo de los Andes e incluso está registrada en el diccionario de la Real Academia Española (2021b), y “musha” también figura en otras variedades quechuas (por ejemplo Nardi, 1979, p. 26). Aun sin conocer su etimología y/o significado, tal difusión del vocabulario siempre constituye un fuerte indicio de que probablemente no se trata de palabras locales.

Rojas-Berscia también analiza topónimos que aparecen una sola vez en el área chachapoya e igualmente existen fuera de ella, por lo que difícilmente se las puede clasificar como “chacha”: *Lilic* en Chuquibamba (Stiglich, 2013 [1922], p. 57); *Liclic* en fuentes incluso más tempranas (1889 - Archivo Regional de Amazonas, 2010, p. 464), es consistente con otros topónimos en el área chacha y fuera de ella, posiblemente relacionados con el ave liclic (*Vanellus resplendens*).

Asimismo, para el posible morfema *Guaya-* (del antropónimo *Guayamil*, el nombre de un famoso curaca local en tiempos de la conquista española) (Rojas-Berscia, 2020, p. 75), su gran frecuencia en el área andina en las formas *Guaya*, *Huaya* o *Hualla* a lo largo de los Andes en la antroponimia y toponimia (por ejemplo Guayaquil, Ecuador; Huayllabamba, Perú), así como su asociación con el idioma puquina en diversas variaciones (Cerrón-Palomino, 2016, p. 23) lo invalidan para un análisis comparativo de sonidos entre idiomas. Lo mismo vale para el primer morfema

del topónimo *Pangamal*, el cual Rojas-Berscia interpreta a través del shawi (2020, p. 174) y Urban a través del cholón (2020, p. 71); como el uso de *panga* no se limita al área chachapoya, debemos suponer una raíz quechua. En el cercano quechua de Ecuador encontramos *panka* ‘hoja’ (Ministerio de Educación Ecuador, 2009, p. 110), proveniente del protoquechua **panqa* ‘hoja que envuelve el maíz’ (Emlen y Adelaar, 2017, p. 34; traducción propia), además de *panka allpa* ‘terreno virgen apto para sembrar’ (Ministerio de Educación Ecuador, 2009, p. 228), que podría ser el equivalente directo del híbrido quechua-chacha *Panga-mal*.

Hay un problema similar en Jolkesky (2016), quien compara el topónimo *Uchumal* —del cual por cierto no hemos podido encontrar referencia alguna y Jolkesky no señala fuente ni registro para los topónimos— con la palabra cholona (*m*)*uch* / (*m*)*uč* ‘ají, pimienta’ (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 243), cuando de comprobarse que existe dicho topónimo en el territorio chacha, este podría explicarse desde el quechua *uchu*, seguido por la terminación típicamente chacha, *-mal*. No sería sorprendente encontrar ese préstamo quechua en el cholón. Urban postula un origen diferente para las alternativas cholonas *uch* y *much* sin dar argumentos al respecto (2020, p. 71), pero esta cuestión resulta difícil de resolver frente a los diversos cambios en las raíces nominales en la declinación cholona.

Ello ilustra que, incluso para los términos de probable origen quechua, fácilmente se encuentran etimologías a través del cholón o los idiomas cahua-pana, con base en posibles coincidencias o parecidos fonéticos.

3.5. El uso crítico de las fuentes históricas

Para la investigación de idiomas extintos, los documentos históricos pueden contener datos muy valiosos; por ejemplo, topónimos y antropónimos antiguos que han sido reemplazados o modificados en el transcurso de los siglos, registros de vocabulario, datos generales sobre la extensión del idioma, etc. Pero estas fuentes suelen ser problemáticas, sobre todo en el registro de antropónimos y topónimos indígenas, ya que se trata de fuentes manuscritas que con frecuencia están deterioradas, además de que el sistema ortográfico colonial no tenía las herramientas para transcribir sonidos ajenos al castellano (Chinchilla, 1995). Una fuente adicional de errores surge de las copias elaboradas de manuscritos originales. Es crucial averi-

guar el contexto de un manuscrito antes de usarlo, así como evaluar su fiabilidad, por ejemplo, comparando los topónimos ahí registrados y su grafía con fuentes modernas y/o de la misma época. Muchas veces incluso ya existe literatura secundaria al respecto.

El documento citado por Urban que contiene el topónimo *Opipuy* (2020, p. 71) ilustra esto: fue elaborado por el cronista mayor Juan López de Velasco, quien lo copió de otro manuscrito, ya que él mismo nunca visitó las colonias (Berthe, 1998, p. 156). Su listado de repartimientos y pueblos de Chachapoyas presenta una cantidad tan extraordinaria de errores ortográficos que apenas resulta posible correlacionar unos cuantos topónimos con otras fuentes (López, 1894 [1571-1574], pp. 472-473). Por lo tanto, ya está claro que la información del documento debe ser usada con muchísimo cuidado; y de hecho un lugar con el nombre de *Opipuy* (o una variante de él) no aparece en otra fuente, por lo que debe ser descartado para fines lingüísticos, ya que probablemente se trata de una corrupción del topónimo *Pipus* / *Pipos* (San Francisco de Daguas, Chachapoyas) (cfr. Espinoza, 1967, p. 232).

Otra fuente que debe ser utilizada desde una perspectiva crítica es el documento elaborado por el extirpador de idolatrías Cristóbal de Albornoz en 1572, del cual Rojas-Berscia extrae el topónimo ‘Coyallap’ (Duviols, 1967, p. 33), una variante del conocido topónimo de *Kuélap*. Rojas-Berscia propone la grafía “Coyallap ayllu” como forma original del topónimo para evidenciar que la sílaba inicial de *Kuélap* habría sido derivada del protocahuapana *kuya* (2020, p. 167). Pero esta grafía no aparece en ningún otro documento, además de que la literatura secundaria acerca de la fuente en cuestión destaca sus numerosos errores (Rowe, 1981, p. 253; Schjellerup, 2005, p. 122). Finalmente, puesto que el término *Cuelap* aparece en documentos más tempranos tal cual, por ejemplo en 1558 (Ruiz, 2010, p. 48) y en 1572 (Biblioteca Nacional del Perú, 1577, pp. 155, 158), sería un anacronismo asumir que Albornoz usara una variante anterior del topónimo. Además, la grafía *Cuelap* aparece en docenas de documentos de la época colonial del Archivo Regional de Amazonas, sin que jamás se escriba en la forma —obviamente mal transcrita— que utiliza Albornoz.

Por las razones expuestas, el otro término registrado por Albornoz, *Pozan* (véase también 3.1), se debe tratar con las mismas precauciones, además de

que Rojas-Berscia (2020, p. 175) no lo extrae del original, sino de una fuente que cita mal al extirpador de idolatrías, cambiando la versión de Albornoz “Pozan, guaca de los dichos chachapoyas del ayllu coyllac, es un árbol sobre un cerro junto al pueblo de coyallap” (Duviols, 1967, p. 33) por una “divinidad llamada Pozan encarnada en un árbol, ubicado en la cumbre de un cerro” (Ruiz Estrada y Ruiz Rubio, 2010, p. 46). Como veremos en 3.8, el manejo de publicaciones e investigaciones contemporáneas debe ser igual de crítico y cuidadoso que el manejo de fuentes históricas.

3.6. La evaluación de todos los indicios de otras disciplinas: la triangulación

La triangulación, método aplicado por Urban (2020), consiste en contrastar evidencias de diferentes campos y fuentes para constatar si todas apuntan en la misma dirección. Puede constituir una herramienta muy útil en el contexto norandino debido a la escasez de material. Torero recomienda siempre tomar en cuenta las informaciones adicionales, una vez realizada la comparación léxica: “La propuesta de relación de alguna de las listas léxicas con una determinada lengua o familia será más plausible cuando exista proximidad geográfica o cuando la lengua o familia sugerida haya mostrado mucha fuerza expansiva” (1993, p. 450). Al mismo tiempo advierte que son justamente estos factores que aumentan la posibilidad de un contacto más intenso entre idiomas y, por lo tanto, la probabilidad de la existencia de préstamos (1993, p. 450), y mientras sí encontramos evidencias de movimiento de los hablantes de los idiomas en cuestión (Rojas-Berscia, 2020 —para los idiomas cahuapanas—; Alexander-Bakkerus, 2005 —para el cholón—), no hay indicios de “fuerza expansiva”, y la proximidad geográfica también queda especulativa sobre todo en el caso de los idiomas cahuapanas.

Otros campos de investigación a tomar en cuenta en nuestro caso son evidentemente la arqueología y la documentación histórica, además de los hallazgos genéticos recientes (Barbieri et al., 2017; Guevara et al., 2016). Hay evidencias de contacto entre los chachapoya y los pueblos en cuestión: se halló cerámica de estilo chachapoya en el territorio actual de los shawi (Rivas, 2003); en cuanto a los cholones, compartían una frontera con los chachapoya por lo menos en la época colonial temprana, pero probablemente antes, y estaban en contacto no siempre amis-

toso (Church, 1996, pp. 160-174). Estas evidencias justificarían la búsqueda de indicios de contacto a nivel lingüístico si todos los idiomas en cuestión contaran con la documentación suficiente, además de que en este contexto cabe indicar que los contactos documentados y la frontera chachapoya-cholón se limitan al área sur, donde vestigios del idioma “chacha” aún no han sido documentados.

Como advierten Kuorikoski y Marchionni, lo que debe preocuparnos al aplicar el método de la triangulación son los “errores y sesgos en los procesos específicos en juego” (2016, p. 228; traducción propia), ya que dichos procesos deben ser independientes para garantizar que la triangulación aumente la fiabilidad acumulada de fenómenos inferidos (2016, p. 232). La investigación de Urban (2020), sin embargo, presenta el mismo sesgo en sus tres ‘pilares’: el de asumir una presencia de palabras cholonas o ‘cholonoides’ en el área de los chachapoya para luego buscar comprobarla, en vez de inferirla de la data disponible; todo esto, además, sin que uno de los pilares de indicios se base en otra disciplina que la lingüística.

El levantamiento de los datos de Urban —al igual que los de Rojas-Berscia (2020) y Jolkesky (2016)— también presenta un sesgo: en el primer pilar de su triangulación, de todos los topónimos del área chachapoya solo escoge los que se prestan para una interpretación a partir del cholón por el parecido fonético, sin dar cuenta de que su porcentaje es mínimo. Además, los indicios presentados no comprueban la continuidad geográfica de los morfemas toponímicos que el autor postula: para comenzar, el topónimo cholón *Axuacot* se ubica, como dice el mismo autor, “bastante cerca del área Chachapoyas” (2020, p. 70; traducción propia), pero todavía fuera de ella, además de que la terminación *-cot* se relaciona en primer lugar con el área *cat*, el cual no se limita al área chacha, sino más bien parece ser un vestigio de un idioma todavía más antiguo y de difusión considerable (Torero, 2002, pp. 371-372; Torero, 1989, pp. 234-238). Por ello, para determinar la extensión de la terminación toponímica chacha **-kat*, habrá que basarse en las variaciones típicamente chachas de este morfema, es decir *-gach(e)*, *-got(e)*, etc. (Valqui y Ziemendorff, 2016). La relación entre este morfema y la palabra cholona *cot* ‘agua’ también ya ha sido discutida por Torero (1989, pp. 236-237).

Luego, para la extensión de la terminación chacha *-mal*, el autor presenta solamente dos ejemplos: *Chamal*, registrado por Mogrovejo en tierras de cholones, y *Xenquiman*, originalmente apuntado como ‘Xenquimal’, en una nota agregada al *Arte* por un autor desconocido (Urban, 2020, p. 72). La otra suelta terminación toponímica chacha *-puy*, la cual Urban relaciona con cholón *-pey* ‘tierra’ (2020, pp. 71-72, 74), solamente aparece en el antropónimo *Puymal* (Zevallos, 1966, p. 15) y en los topónimos *Puymal* / *Puermal* (Colcamar, Luya) y *Puyan* (Levanto, Chachapoyas), pero nunca como terminación, además de que todavía no se ha identificado con seguridad como elemento perteneciente al idioma chacha (Ruiz, 2011). Recordemos que el origen de la palabra *Chachapoyas* todavía no ha podido ser atribuido con seguridad a uno o varios idiomas (cfr. Lerche, 1995, pp. 28-29). En el segundo pilar de su argumentación, el autor trata de identificar léxico del sustrato chacha en el quechua local, pasando por alto el vocabulario atribuido al chacha para analizar otras palabras cuyo origen quechua está comprobado o, por lo menos, no puede ser descartado (véase 3.2), pero que, por el parecido fonético, se prestan más para proponer una etimología cholona.

Finalmente, el tercer pilar de la triangulación, la prueba de congruencia entre la toponimia, antroponimia y el léxico, resulta poco convincente: Urban nota que los idiomas chacha, den y cat demuestran “una incidencia más alta de raíces monosilábicas que el quechua” (2020, p. 78), cuando en realidad, en el caso del chacha, no tenemos evidencias de una coexistencia de raíces mono- y disilábicas —sin poder descartarla tampoco— (cfr. Taylor 2000, pp. 14-15). Asimismo, en los demás aspectos que considera el autor, como ciertos aspectos fonotácticos, demuestra correctamente que el chacha —tanto como el cholón, el hibito, el den y el cat— se diferencia del quechua, pero el valor probatorio de estas observaciones es mínimo.

Para llevar la triangulación a un nivel menos especulativo sería necesario comparar, en cuanto a la toponimia, topónimos cholones con topónimos chachas para identificar paralelos que sí podrían permitir postular algún contacto —o más— entre los dos idiomas. Ahí, de hecho, encontramos algunos parecidos entre los pocos topónimos cholones recogidos hasta la fecha (cfr. Alexander-Bakkerus, 2007, p. 232; Andrade, 1996, p. 178) y la toponimia chacha; por ejemplo,

el primer morfema de *Zalcot* “río negro” aparece en el topónimo chachapoya *Cacsal* (distrito de Chilibuín, provincia de Chachapoyas, Amazonas), y el segundo elemento *cot* ya se ha discutido líneas arriba.

Empero, aparte de ello, resulta difícil identificar paralelos más allá de coincidencias fonéticas. La comparación también demuestra que no existe ningún topónimo cholón conocido que termine en *-mol*, la palabra cholona que según Jolkesky (2016, p. 241) y Urban (2020, p. 70) sería el equivalente de la frecuente terminación chacha *-mal*. La misma comparación debería realizarse entre el área Chachapoyas y los territorios de los idiomas cahuapanas, con la finalidad de, ahí también, comprobar si de verdad existen paralelos en la toponimia y no solo parecidos fonéticos. Aparte de la toponimia, una triangulación fundamentada debería incluir datos arqueológicos e historiográficos, considerando que los datos lingüísticos son tan escasos. Los datos y hallazgos de dichas disciplinas, analizados por Jolkesky, indican según este autor “contactos estrechos” —probablemente comerciales— entre pueblos del área Chachapoyas y los hibito-cholones (2016, pp. 235-241).

3.7. La investigación de topónimos desconocidos y la importancia del trabajo de campo

La asignación de significados a topónimos chachas es un asunto laborioso. El único procedimiento posible es la “observación de los referentes geográficos más frecuentes a los que aparece asociado el componente” (Andrade, 2019, p. 88). Pero, al aplicar esta metodología, es necesario tomar en cuenta que, con el paso de los años, es común que el nombre de un elemento se transponga en otro, además de que “el prisma [...] sesgado por las concepciones modernas” (Andrade, 2019, p. 88) desde el cual se mira la geografía local complica aún más la interpretación de los topónimos.

Por estas razones, la utilización del listado de poblados del Instituto Nacional de Estadística e Informática (2015) y los registros de ríos, montañas, etc. (ESCALE, 2017), es problemática especialmente en el caso de elementos toponímicos menos frecuentes, y se suele requerir un trabajo de campo no solamente para documentar topónimos adicionales sino también para identificar el referente correcto u ‘original’ del topónimo en cuestión. La consulta de fuentes históricas, por supuesto, puede proporcionar más insumos.

En tal sentido, la interpretación de un referente a través de otro idioma posiblemente relacionado, sin examinarlo en campo, resulta deficiente; es el caso de la interpretación que da Jolkesky para el topónimo chacha *Osmal* (La Jalca, Chachapoyas) como “valle de las calabazas” (2016, p. 241). Es posible que en ese lugar se pueda cultivar zapallo, pero de ninguna manera se trata de un valle. Es más, la traducción de *-mal* como “valle” queda descartada por el trabajo de campo que ya ha demostrado que la mayoría de sitios con esta terminación son cerros, laderas, quebradas, lagunas y pampas, sin que se haya encontrado un valle (Valqui y Ziemendorff, 2016).

La propuesta de Rojas-Berscia (2020, p. 168) referente a *-mal* es problemática por razones similares. El autor descarta explícitamente la propuesta de significado basada en el trabajo de campo referido, a favor de una traducción a través del protocahuapana y shawi moderno como “llanura” o “suelo”, considerando este significado “más probable” (Rojas-Berscia, 2020, p. 168), sin base en algún trabajo de campo. Pero las observaciones realizadas en campo deberían pesar más que interpretaciones hipotéticas a través de otro idioma, además de que el mismo autor cita un ejemplo que contradice su interpretación (Rojas-Berscia, 2020, p. 159): el topónimo *Mashmal*, una pendiente con caverna (Valqui y Ziemendorff, 2016, p. 21).

Lo mismo pasa en la interpretación del topónimo *Shubet* (un cerro). Según Rojas-Berscia, este tendría un parentesco con la palabra shawi *shu'pi* ‘caracol’, basado en la interpretación de que el nombre del cerro estaría basado en el petroglifo de un caracol en su cima (2020, p. 175). Esta interpretación resulta altamente improbable: en primer lugar, el autor no comprueba si el topónimo *Shubet* pertenece al chacha (lo que es posible); luego, postula que el petroglifo se asemeja a los de Cumpanamá, cuando estos en realidad son fundamentalmente diferentes, antes de concluir que ese representa un caracol, interpretación de la cual discrepamos no solo nosotros (que lo hemos visto en persona), sino también cualquier investigador que lo haya mencionado, ya que se trata de la representación de una serpiente (Lerche, 1995, p. 44; Koschmieder, 2012, p. 120; Von Hagen, 2008, p. 8). Al contrario de caracoles, el motivo de la serpiente es recurrente en la iconografía chachapoya y fue de gran importancia en la cosmovisión de los pueblos regionales (Koschmieder, 2012, p. 120; Von Hagen, 2002, p. 63). Final-

mente, Rojas-Berscia compara *Shubet* con una palabra shawi actual, de la cual no se sabe si proviene del protocahuapana y que, además de ello, difiere considerablemente del topónimo chachapoya, de modo que será necesario descartar esta hipótesis por completo.

3.8. El manejo cuidadoso de fuentes y la citación objetiva

Es evidente que no solamente las fuentes históricas tienen que ser evaluadas y utilizadas de manera cuidadosa y desde un punto de vista crítico (véase 3.4), sino que lo mismo aplica para documentos modernos, sobre todo cuando las investigaciones llegan a resultados contradictorios o los trabajos realizados contienen inconsistencias internas. De ahí surge la necesidad de indagar los aspectos controvertidos con más profundidad, revisando también las fuentes originales.

Al citar una fuente, no hay lugar para interpretaciones personales y es imprescindible copiar otros trabajos con precisión. Jolkesky (2016) lamentablemente no marca los cambios que realiza al copiar el material original del cholón ni indica el motivo de estos cambios, lo que convierte su tabla comparativa entre el cholón y el chacha (p. 241) en un elemento muy problemático, ya que muchas palabras cholonas de la tabla no corresponden ni a la escritura original de De la Mata (Alexander-Bakkerus, 2007) ni a la transcripción propuesta por Alexander-Bakkerus (2005).

Primeramente, la traducción de la terminación *-mal* como “tierra, valle” discrepa del supuesto equivalente cholón *mol*, traducido por Jolkesky como “tierra, suelo”, cuando, en realidad, significa “solar” o “día” (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 243). Si bien es cierto que Alexander-Bakkerus (2005) traduce *mol* como “(solar) day” y “ground” (p. 362), también cita a De la Mata con la traducción más exacta de *mol* al castellano, “solar”, en el mismo trabajo (2005, p. 482), proporcionando el contexto en el cual se debe interpretar la traducción libre de “ground”.

Luego, se observan diversas modificaciones parecidas, sin explicación ni marca por parte del autor. En cuanto a la propuesta de traducir *Longate* como ‘río de hombres’, si bien *kot* (‘agua’ en cholón) puede llegar a significar ‘río’ en topónimos (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 232), De la Mata registra *nun* para ‘varón’ (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 243) y *hayu* para ‘hombre’ (Alexander-Bakkerus, 2007, p.

238), mientras que Martínez Compañón ya traduce *num* como ‘hombre’ (1978 [1783], II, fol. IV), y es recién en la lista de Tessmann que *lun* está registrado como ‘hombre’ (1930, p. 547). Considerando la mayor antigüedad de la recopilación de De la Mata, esta es la fuente indicada para interpretar topónimos preincaicos, y el resultado de esta interpretación, ‘río de varones’, debería ser sujeto a una prueba de plausibilidad (véase 3.2). Asimismo, la traducción de *ul* como ‘culebra’ es otro cambio sin marcar, ya que, según De la Mata (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 244), ‘culebra, víbora’ es *oulum / owlum* en cholón, y las fuentes posteriores no registran este vocablo.

Y en cuanto al famoso topónimo *Kuélap*, Jolkesky lo divide en la palabra *kué* ‘pared’ y *-(a)p* ‘DLT’ (2016, p. 241), y llega a la conclusión de que significaría ‘lugar de paredes = fortaleza’. Sin embargo, esta interpretación es difícil de sustentar. Inicialmente, De la Mata registra *quell / quill* para ‘pared, quincha’ (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 236); aplicando las normas de transcripción elaboradas por Alexander-Bakkerus (2005, p. 87), la palabra debe ser transcrita como [keʎ]. Luego, Jolkesky lamentablemente no define su clasificación de la terminación “-(a)p” como “DLT” en su listado de abreviaciones. De todas maneras, *-(a)p* es un marcador del ablativo, el cual se traduce como ‘tras’, ‘desde’ o ‘de’ (Alexander-Bakkerus, 2005, p. 135), lo que hace improbable la traducción propuesta por Jolkesky como ‘lugar de’, considerando que las demás funciones del ablativo en el idioma latín, referenciado por De la Mata, se expresan en el cholón a través de otras terminaciones (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 42).

3.9. La ponderación de evidencia positiva y negativa

Una investigación citada siempre tiene que ser considerada en su totalidad, sin dejar parte de ella de lado, aun cuando esta no coincida con las hipótesis de trabajo o los resultados de la propia investigación. Urban (2020) sí cita los hallazgos de Taylor (2000), pero pasa por alto la mención del topónimo *Yulmal* en la misma publicación; en vista de que ninguna otra fuente registra un lugar con el nombre de *Yolmal* —topónimo extraído por Urban de la crónica problemática de López de Velasco (véase 3.5)—, pero sí existe *Yulmal*, es obvio que se trata del mismo topónimo y que, debido a la ortografía problemática del cronista, se

habrá de dar preferencia a la forma documentada por Taylor. Este autor menciona que el primer elemento del topónimo, *yul*, se refiere a un árbol local (Taylor, 2000, p. 24), lo que Urban omite interpretándolo a través del cholón *yel* ‘sal’. Rojas-Berscia (2020) procede de la misma forma cuando en su introducción cita varias fuentes (Adelaar, 1989; Andrade, 2019), cuyas referencias sobre “cushal” luego pasa por alto.

También debe darse cuenta de contradicciones en las investigaciones en las cuales uno fundamenta su trabajo, siempre consultando las fuentes originales. Urban se basa en el trabajo de Jolkesky que le sirve como “uno de los puntos de partida” de su investigación (2020, p. 70), sin notar los diversos problemas de la tabla original de Jolkesky, discutidos líneas arriba. Como bien advierte Millar (2015), es fundamental desconfiar de trabajos que se basan en datos copiados de diccionarios bilingües sin un amplio conocimiento de los idiomas en cuestión, los cuales muchas veces terminan en un “desastre” (Millar, 2015, pp. 208-209). Además, por basarse en la lista de vocabulario cholón-inglés, en Alexander-Bakkerus (2005), en vez de consultar el *Arte* de De la Mata (Alexander-Bakkerus, 2007), Urban perpetúa el malentendido de traducir *mol* simplemente por “ground” (suelo), sin considerar el contexto (véase acápite anterior).

Es más, Urban (2020, p. 77) sí cita una palabra modificada en Jolkesky (2016, p. 241) cuando este anota *ul* para ‘culebra’ en vez de *oulum* (Alexander-Bakkerus, 2007, p. 244), pero la clasifica de ‘interpretación’. Consideramos que sin más fuentes acerca del cholón, el vocabulario dado por De la Mata no da lugar a interpretaciones más allá de las normas de pronunciación y transcripción propuestas por Alexander-Bakkerus (2005), cuando incluso Aurelia Gutiérrez, una hablante recordadora entrevistada por la autora en 1996, proporciona [o:ʎlum] como traducción de ‘serpiente’ (Alexander-Bakkerus, 2005, p. 526). Hay que tomar en cuenta también que *ul* tiene otro significado en el cholón moderno: Tessmann lo registra como ‘yuca’ (1930, p. 547).

Finalmente, también hay que resaltar que, considerando su objetivo de comparar el idioma chacha con el protocahuapana, se debe tener especial cuidado cuando Rojas-Berscia recurre a palabras del shawi o shiwilu actuales, ya que, si no se ha podido reconstruir la palabra protocahuapana por falta de cognado en el shawi y el shiwilu, debemos dudar del

origen cahuapana de tales palabras (cfr. Campbell y Kaufman, 1983). Ello vale también para el análisis de Jolkesky que recurre a palabras hibitas cuando estas no coinciden con su equivalente en el cholón, sin dar cuenta de las discrepancias, además de que, para comenzar, la relación genealógica entre el cholón y el hibito no está confirmada, aunque la mayoría de autores que han tratado del tema se inclina a su favor (Alexander-Bakkerus, 2005, pp. 22-24).

Otro problema consiste en invalidar evidencia negativa a través de argumentos irrefutables: Rojas-Berscia sostiene que el chacha, a pesar de los resultados de investigaciones anteriores, en realidad no habría sido monosilábico, sino que el aparente carácter monosilábico se debería más bien a procesos fonológicos internos, sobre todo la reducción de vocales, basándose en la presencia de este proceso en el quechua local (2020, p. 171). Pero no hay ningún indicio a favor de esta hipótesis y tampoco hay datos que hagan suponer que la caída de vocales haya sido un fenómeno relevante en el chacha. Coincidimos con Taylor (2000), en que las composiciones silábicas más frecuentes (p. 16), así como la rareza absoluta de grupos con más de dos consonantes (p. 17), las cuales sí ocurren con frecuencia en el quechua local (pp. 50-51), más bien indican lo contrario.

Para concluir, hay que reiterar que se trata de una cantidad mínima de topónimos chachapoya que parecen prestarse para la interpretación a través de otro idioma, observación que no hay que dejar de lado al ponderar los argumentos a favor y en contra de las hipótesis presentadas. La gran mayoría de los topónimos de la zona no tienen ningún parecido con los idiomas en cuestión, ni mucho menos con los topónimos de las áreas donde se habla(ba)n las lenguas comparadas con el chacha. La cantidad mínima de palabras ‘interpretables’, aun sin descontar las diversas inconsistencias y especulaciones en los trabajos discutidos, está lejos de poder ser considerada realmente “productiva” (Urban, 2020, p. 72); es más, no pasa el nivel de coincidencias fonéticas.

4. Discusión

No ha sido posible discutir más que una selección de argumentos que Rojas-Berscia (2020), Urban (2020) y, en menor grado, también Jolkesky (2016) presentan a favor de una relación entre el chacha y otros idiomas, así como aproximadamente la mitad de las inter-

pretaciones de topónimos chachas que propone cada autor, ilustrando las estrategias aplicadas para comprobar las hipótesis respectivas. Ello, sin embargo, no implica que los argumentos y las ‘etimologizaciones’ restantes sean menos controvertidos.

De todas maneras, lo que ha quedado claro es que la metodología de los tres trabajos está basada en la equivocación fundamental de que, sin evidencia alguna de una relación genealógica o contactos intensos entre el chacha y los demás idiomas considerados en el análisis, una ‘etimologización’ de topónimos y términos chachas tenga valor probatorio de justamente esa relación que, en realidad, constituye el requisito básico para emprender un análisis comparativo como lo hacen los autores referidos. Además de ello, en ninguno de los casos mencionados, se trata de una evaluación abierta de todos los datos disponibles, sino que cada autor presenta solamente datos seleccionados e indicios parciales a favor de la hipótesis respectiva, ignorando u omitiendo los indicios que apuntan en otra dirección.

Los ejemplos comentados en el presente artículo han mostrado que en muchos de ellos se ha dejado de lado no uno, sino varios principios de la toponimia y lingüística histórica a la vez, para armar, en algunos casos, cadenas argumentativas de las cuales cada eslabón carece de fundamento, como en el caso de *Shubet* y *Pozan*, analizados por Rojas-Berscia (2020). Las hipótesis de parentesco o contacto que presentan los autores son indiscutibles en sí; a falta de material sobre el idioma chacha, no podemos ni confirmar ni refutar ninguna de ellas, y esto tampoco ha sido el propósito del presente artículo. Por supuesto existe la posibilidad de que el chacha esté relacionado con uno de los idiomas de su —más o menos inmediata— vecindad. Las referencias históricas y arqueológicas constituyen un punto de partida interesante, pero desde la perspectiva lingüística, en las publicaciones referidas no hemos podido encontrar argumentos convincentes.

A fin de superar el nivel de las especulaciones, las investigaciones, en un primer momento, deben centrarse en identificar más morfemas toponímicos del chacha y los demás idiomas extintos norandinos, con su respectivo significado, para contar con una base más amplia. Aparte de la toponimia y antroponimia, los idiomas actuales de las áreas en cuestión pueden ser una fuente de posibles vestigios de idiomas extintos;

pero en el caso del quechua amazonense, se requieren investigaciones más rigurosas, evitando conclusiones precipitadas acerca de la importancia y rol del sustrato chacha, así como el origen de palabras no nativas.

Seguramente, la calidad de la documentación de algunos pocos idiomas de la región es una base atractiva para comparaciones con idiomas poco o no documentados. También es comprensible el afán de clasificar el idioma perdido de los pueblos del área Chachapoyas. Pero la falta de documentación de su idioma significa que es indispensable tener cuidado al formular cualquier hipótesis acerca de contactos y relaciones genealógicas, especialmente en vista de los abusos que ya ha sufrido la investigación toponímica (véase Cerrón-Palomino, 2015, p. 185). El trabajo de campo sigue siendo imprescindible y se debería darle preferencia, evitando de enfocarse en resolver las ‘grandes preguntas’ acerca del chacha sin la fundamentación debida.

5. Conclusiones

La revisión de las metodologías aplicadas en los estudios recientes ha demostrado que es fundamental tomar en cuenta los siguientes puntos al analizar el chacha —y otros idiomas extintos de la sierra norte— para llegar a conclusiones válidas:

1. Reservar el método de la comparación léxica para idiomas de los cuales existen listas de palabras traducidas y abstenerse de comparar palabras y topónimos de significados desconocidos solo sobre la base de parecidos fonéticos.
2. Antes de atribuir un topónimo o un elemento toponímico a un idioma cuya presencia no está comprobada en la zona, descartar de manera cuidadosa un origen en los idiomas documentados en el área en cuestión.
3. Siempre realizar una prueba de plausibilidad de la traducción propuesta para el contexto específico.

4. Realizar una investigación a fondo acerca del origen de palabras candidatas a constituir vestigios del idioma extinto en cuestión para determinar si, de hecho, no se pueden atribuir a los idiomas vigentes, no son préstamos de idiomas vecinos y tampoco tienen una distribución mucho más amplia que el área del idioma en cuestión.
5. Analizar y contextualizar las fuentes históricas desde un punto de vista crítico y tratar de manera cuidadosa los topónimos de aparición aislada y sin rastro en la toponimia actual.
6. Tomar en cuenta todos los resultados de investigaciones de otras disciplinas antes de llegar a conclusiones aisladas que podrían verse dificultadas o imposibilitadas por indicios o evidencias tanto de otras investigaciones lingüísticas como de otras disciplinas como la historia, arqueología y genética.
7. Recurrir al trabajo de campo afin de definir el significado de morfemas toponímicos.
8. Tratar los resultados y conclusiones de otras investigaciones con el cuidado necesario, siempre con la opción de discutirlos desde un punto de vista crítico.
9. Contextualizar los propios hallazgos dentro del campo de investigación mediante una ponderación que no solo considera la evidencia encontrada a favor de la hipótesis postulada, sino también los indicios en contra.

Por ahora, simplemente no contamos con los insumos necesarios para realizar comparaciones de léxico entre el chacha y otros idiomas extintos de la región. Así, no tenemos la posibilidad de llegar a contestar las preguntas fundamentales acerca de las relaciones genealógicas del idioma sin antes dedicarnos al laborioso pero indispensable trabajo de campo y la investigación rigurosa de todas las fuentes disponibles.

Referencias bibliográficas

- Adelaar, W. F. H. (1989). En pos de la lengua culle. En R. Cerrón-Palomino y G. Solís Fonseca, *Temas de Lingüística Amerindia* (pp. 83-105). CONCYTEC, GTZ.
- Adelaar W. F. H. (2007). The importance of toponymy, family names and historical documentation for the study of disappearing and recently extinct languages in the Andean region. En W. L. M. Wetzels, *Language Endangerment and Endangered Languages. Linguistic and Anthropological Studies with Special Emphasis on the Languages and Cultures of the Andean-Amazonian Border Area* (pp. 325-331). CNWS Publications.

- Alexander-Bakkerus, A. (2005). *Eighteenth-century Cholón* [Tesis para optar por el grado de Doctor de Filosofía], Universidad de Leiden. <https://hdl.handle.net/1887/3772>
- Alexander-Bakkerus, A. (2007). *Pedro de la Mata, Arte de la lengua cholona (1748)*. Ver-ruert Verlagsgesellschaft.
- Andrade Ciudad, L. (1996). Pedro de la Mata. Arte de la lengua cholona (1748). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 27, 171-180. <https://doi.org/10.46744/bapl.19960102.009>
- Andrade Ciudad, L. (2019). *El castellano andino norperuano. Una historia lingüística y social*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Estudios Peruanos.
- Archivo Regional de Amazonas. (2010). *Catálogo. Causas civiles - Republica Partido de Chachapoyas. Siglo XX*, Tomo I. Chachapoyas: Dirección del Archivo Regional de Amazonas.
- Arista Montoya, L. A. (2015). *Chachapoyas, cocina tradicional*. Cartolán.
- Barbieri, C., Sandoval, J. R., Valqui, J., Shimelman, A., Ziemendorff, S., Schröder, R., Goppert, M., Roewer, L., Gray, R., Stoneking, M., Fujita, R. & Heggarty, P. (2017). Enclaves of genetic diversity resisted Inca impacts on population history. *Scientific Reports*, 7(1), 17411. <https://doi.org/10.1038/s41598-017-17728-w>
- Berthe, J. P. (1998). Juan López de Velasco. Cronista y Cosmógrafo del Consejo de Indias: su personalidad y su obra geográfica. *Relaciones* 75(19), 142-172.
- Biblioteca Nacional del Perú. (1577). *Expediente sobre la causa seguida por Francisco Huamán contra Alonso Chuquymys y Gómez, por la posesión del repartimiento de Leymebamba y Cochabamba, encomienda de Francisco de Guevara*. Manuscrito, signatura A 585.
- Campbell, L. y Kaufman, T. (1983). Mesoamerican Historical Linguistics and Distant Genetic Relationship: Getting It Straight. *American Anthropologist*, 85(2), 362-372. <https://doi.org/10.1525/aa.1983.85.2.02a00080>
- Cerrón-Palomino, R. (2000). Nota etimológica: El topónimo Lima. *Lexis* 24(1), 151-162.
- Cerrón-Palomino, R. (2015). Toponimia andina: problemas y métodos. *Lexis*, 39(1), 183-197. <https://doi.org/10.18800/lexis.201501.006>
- Cerrón-Palomino, R. (2016). El lenguaje como hermenéutica en la comprensión del pasado: a propósito del puquina en la génesis del imperio incaico. *Diálogo Andino*, 49, 11-27. <https://doi.org/10.4067/S0719-26812016000100004>
- Chinchilla, R. H. (1995). Los estudios ortográficos de Nebrija y su influencia sobre el estudio de los idiomas indígenas en América. *Revista Iberoamericana*, 61(170), 119-130. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1995.6398>
- Church, W. B. (1996). *Prehistoric Cultural Development and Interregional Interaction in the Tropical Montane Forests of Peru* [Tesis para optar por el grado de Doctor en Filosofía]. Universidad de Yale.
- Dessau S&Z S. A. (2013). *EIA de la Central Hidroeléctrica Amazonas. Resumen Ejecutivo*. Ministerio de Energía y Minas. <http://www.minem.gob.pe/descrpcion.php?idSector=2&idTitular=7585>
- Duviols, P. (1967). Un inédit de Cristobal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haziendas. *Journal de la Société des Américanistes*, 56(1), 7-39. <https://doi.org/10.3406/jsa.1967.2269>
- Emlen, N. y Adelaar, W. (2017). Proto-Quechua and Proto-Aymara agropastoral terms: Reconstruction and contact patterns. En M. Robbeets y A. Savelyev, *Language Dispersal Beyond Farming* (pp. 25-45). John Benjamins.
- ESCALE. (2017). Cartas educativas 2017. Unidad de estadística del Ministerio de Educación. <http://sigmed.minedu.gob.pe/descargas/>
- Espinoza Soriano, W. (1967). Los señoríos étnicos de Chachapoyas y la alianza hispano-chacha. *Revista Histórica*, 30, 224-333.
- Guengerich, A. y Church, W. B. (2017). Una mirada hacia el futuro: nuevas direcciones en la arqueología de los Andes nororientales. *Boletín de Arqueología PUCP*, 23, 313-334. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201702.011>
- Guevara, E. K., Palo, J. U., Guillén, S. y Sajantila, A. (2016). MtDNA and Y-chromosomal diversity in the Chachapoya, a population from the northeast Peruvian Andes-Amazon divide. *American Journal of Human Biology*, 28(6), 857-867. <https://doi.org/10.1002/ajhb.22878>

- Hammarström, H., Forkel, R., Haspelmath, M. y Bank, S. (Eds.). (2022). *Glottolog 4.6. Entrada "chacha"*. <https://glottolog.org/resource/languoid/id/chac1253>. Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6578297>
- Hart, H. (2008). *Diccionario Chayahuita-Castellano*, 2.^a edición. Instituto Lingüístico de Verano.
- Heggarty, P. (2010). Beyond lexicostatistics: How to get more out of 'word list' comparisons. *Diachronica*, 27(2), 301-324. <https://doi.org/10.1075/dia.27.2.07heg>
- Instituto Nacional de Estadística e Informática (2015). *Centros Poblados del Perú*. INEI.
- Jolkesky, M. P. V. (2016). *Estudo arqueo-ecolinguístico das terras tropicais sul-americanas*. [Tesis para optar por el grado de Doctor en Lingüística]. Universidad de Brasilia. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/21671>
- Koschmieder, K. (2012). *Jucusbamba. Investigaciones arqueológicas y motivos Chachapoya en el norte de la Provincia de Luya*. [Tarea Asociación Gráfica Educativa].
- Kuorikoski, J. y Marchionni, C. (2016). Evidential Diversity and the Triangulation of Phenomena. *Philosophy of Science*, 83(2), 227-247. <https://doi.org/10.1086/684960>
- Lerche, P. (1995). *Los Chachapoya y los símbolos de su historia*. Servicios Editoriales César Gayoso.
- López de Velasco, J. (1894 [1571-1574]). *Geografía y descripción universal de las Indias*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- Martínez Compañón, B. ([1783] 1978). *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, vol. II. Ediciones de Cultura Hispánica.
- McCray, B. (2017). Límites e interfaces de Chachapoyas en la región Rodríguez de Mendoza. *Boletín de Arqueología PUCP*, 23, 187-206. <https://doi.org/10.18800/boletin-dearqueologiapucp.201702.006>
- Millar, R. M. (2015). *Trask's historical linguistics*, 3.^a edición. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315728056>
- Ministerio de Educación Ecuador. (2009). *Kichwa Yachakukkunapa Shimiyuk Kamu*. Ministerio de Educación Ecuador.
- Miño-Garcés, F. (2020). *Diccionario del español ecuatoriano. Español de Ecuador – Español de España*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Muysken, P. C. (2004). Cholon. En W.F.H. Adelaar & P. C. Muysken, *Languages of the Andes* (pp. 460-475). Cambridge University Press.
- Nardi, R. L. (1979). El kakán, lengua de los diaguitas. *Sapiens*, 3, 1-33.
- Orosco Silva, J., Zavaleta Chávez Arroyo, F. O. & Vargas Melendez, D. F. (2011). *Guión turístico Rodríguez de Mendoza*. DIRECTUR Amazonas.
- Ramón, G. & Andrade Ciudad, L. (2021). La "lengua Guzmango" en Cajamarca colonial: contexto y perspectivas. *Chungara*, 53(4), 665-676. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005002101>
- Real Academia Española (2021a). Gato. <https://dle.rae.es/gato>
- Real Academia Española. (2021b). <https://dle.rae.es/lima>.
- Rivas Panduro, S. (2003). *Los asentamientos prehispánicos de la cuenca del Río Cachiayacu -Amazonía peruana*. Instituto Cultural Runa.
- Rojas-Berscia, L. M. & Eloranta, R. (2019). The Marañón-Huallaga Exchange routes: 'Stones' and 'grains' as counting devices. *LIAMES*, 19, 1-27. <https://doi.org/10.20396/liames.v19i0.8655449>
- Rojas-Berscia, L. M. (2020). La lengua chachapuya y el proto-cahuapana: afinidades léxicas y escenarios hipotéticos de contacto. *INDIANA*, 37(1), 155-188. <https://doi.org/10.18441/ind.v37i1.155-188>
- Rowe, J. H. (1981). Una relación de los adoratorios del antiguo Cuzco. *Histórica*, 5(2), 209-261.
- Ruiz Barcellos, J. L. (2011). "Chachapuya" y "Purum": identidad y simbolización ancestral de una sociedad tardía en el departamento de Amazonas. *Arqueología y Sociedad*, 23, 1-22.
- Ruiz Caro, P. (2009, 4 de febrero). Peshuqueando - II parte. Diccionario amazónico [Blog]. Caminos de Pepe Ruiz. <https://caminosdepeperuiz.blogspot.com/2009/02/diccionario-peshuco-j-p.html>

- Ruiz Estrada, A. (2010). *Amazonas: arqueología e historia*. Universidad Alas Peruanas.
- Ruiz Estrada, A. y Ruiz Rubio, R. (2010). *La gran historia del pueblo chillao, Amazonas-Perú*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sanabria Fernández, H. (1965). *El habla popular de la Provincia de Vallegrande, Departamento de Santa Cruz*. Universidad Autónoma Gabriel René Moreno.
- Schjellerup, I. R. (2005). *Incas y españoles en la conquista de los chachapoya*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Stiglich, G. ([1922] 2013). *Diccionario geográfico del Perú. Nueva versión corregida y reestructurada*. Sociedad Geográfica de Lima.
- Taylor, G. (2000). *Estudios lingüísticos sobre Chachapoyas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Taylor, G. (2006). *Diccionario Quechua Chachapoyas-Lamas*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Tessmann, G. (1930). *Die Indianer Nordost-Perus*. Friederichsen, de Gruyter.
- Torero, A. (1986). Deslindes lingüísticos en la costa norte peruana. *Revista Andina*, 4(2), 523-548.
- Torero, A. (1989). Áreas toponímicas e idiomas en la sierra norte peruana. Un trabajo de recuperación lingüística. *Revista Andina*, 7(1), 217-257.
- Torero, A. (1993). Lenguas del nororiente peruano: la hoya de Jaén en el siglo XVI. *Revista Andina*, 11(2), 447-469.
- Torero, A. (2002). *Idiomas de los Andes: Lingüística e Historia*. Editorial Horizonte.
- Urban, M. (2020). Cholon and the linguistic prehistory of northern Peru: triangulating toponymy, substrate lexis, and areal typology. *Linguistic Discovery*, 17(1), 63-83. <https://doi.org/10.1349/PS1.1537-0852.A.513>
- Valenzuela Bismarck, P. (2011). Contribuciones para la reconstrucción del proto-cahuapana: Comparación léxica y gramatical de las lenguas jebero y chayahuita. En W. F. H. Adelaar, P. Valenzuela Bismarck & R. Zariquiey Biondi, *Estudios en lenguas andinas y amazónicas* (pp. 271-304). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valenzuela Bismarck, P. (2014). *Kirka' Lawer'lla'la' Ñak: Diccionario Shiwilu-Castellano, Castellano-Shiwilu [Versión borrador]*. Universidad Chapman.
- Valqui Culqui, J. (2003). Rastreo a la extinta lengua de los Chachapoyas. *Lengua y Sociedad*, 5, 62-71.
- Valqui Culqui, J. (2004). *Reconstrucción de la lengua chacha mediante un estudio toponímico en el distrito de la Jalca Grande (Chachapoyas-Amazonas)* [Tesis para optar por título de licenciado en Lingüística]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/1224>
- Valqui Culqui, J. (2018). El acento en el quechua de Chachapoyas: un sustrato de la lengua chacha o un vestigio protoquechua. *Letras (Lima)*, 89(130), 79-99. <https://doi.org/10.30920/letras.89.130.4>
- Valqui Culqui, J. (2020). *Patrones acentuales en el quechua de Chachapoyas y su implicancia para la reconstrucción del protoquechua* [Tesis para optar por el grado de Doctor en Lingüística]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/11681>
- Valqui Culqui, J. & Ziemendorff, M. (2016). Vestigios de una lengua originaria en el territorio de la cultura chachapoya. *Letras (Lima)*, 87(125), 5-32. <https://doi.org/10.30920/letras.87.125.1>
- Valqui Culqui, J., Ziemendorff, M., Ziemendorff, S. & Oisel, G. (2023). Consideraciones histórico-lingüísticas acerca del topónimo Kuélap. *INDIANA*, 40(1) [en prensa].
- Von Hagen, A. (2002). Pueblo de las nubes. En E. González & R. León, *Chachapoyas: el Reino Perdido* (pp. 24-261). AFP Integra.
- Von Hagen, A. (2008). *An Overview of Chachapoya Archaeology and History*. Centro Mallqui, Museo Leymebamba.
- Zevallos Quiñones, J. (1966). Onomástica prehispánica de Chachapoyas. *Lenguaje y Ciencias*, 20, 27-41.

Testimonio peruano de víctimas mujeres quechuahablantes: pueblos, lenguas y maternidad

Peruvian testimony of Quechua-speaking female victims: peoples, languages and motherhood

María Teresa Johansson

Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile
Contacto: mtjohans@uahurtado.cl
<https://orcid.org/0000-0003-3488-2032>

RESUMEN

El proceso de memoria social generado en Perú después del conflicto armado ha profundizado la reflexión en torno al género testimonial en los estudios literarios latinoamericanos. En este artículo se analizan los testimonios de Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa presentados como declaraciones ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación y luego filmados para ser expuestos en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), en Lima. Estos testimonios se interpretan desde dos vertientes teóricas: la primera se vincula con estudios sobre testimonialismo y sujeto indígena en América Latina, y la segunda hace referencia a la categoría de testigo y de sobreviviente a partir de Auschwitz. Con base en esta doble aproximación se postula que en estos testimonios converge una víctima política, étnica y de género que denuncia las condiciones extremas de violencia y a la vez resiste mediante la afirmación lingüística del quechua y del castellano andino. En tal sentido, desde una perspectiva de género, se interpreta la figura de la testigo sobreviviente en términos de *gine-sacra* (Denegri) y se propone la noción de *mater peregrina* para concebir el acto prolongado de la búsqueda de personas desaparecidas llevado a cabo por las madres en la sierra peruana. Finalmente, se plantea que estos testimonios problematizan dimensiones de género vinculadas a la maternidad a través de las figuras extremas de la monstruosidad y el cadáver, los que trastocan los umbrales de lo humano.

Palabras clave: Mujeres; Conflicto Armado; Testimonio; Sobrevivientes quechuahablantes; Perú.

ABSTRACT

The process of social memory generated in Peru after the armed conflict has deepened the reflection on the testimonial genre in Latin American literary studies. This paper analyzes the testimonies of Angélica Mendoza and Giorgina Gamboa presented as statements before the Truth and Reconciliation Commission and later filmed to be exhibited at the Place of Memory, Tolerance and Social Inclusion (LUM), in Lima. These testimonies are interpreted from two theoretical frames: the first is linked to studies on testimonialism and the indigenous subject in Latin America, and the second refers to the category of witness and survivor from Auschwitz. Based on this double approximation, it is argued that in these testimonies a political, ethnic and gender victim converges who denounces the extreme conditions of violence and at the same time resists through the linguistic affirmation of Quechua and Andean Spanish. In this sense, from a gender perspective, the figure of the surviving witness is interpreted in terms of *gine-sacra* (Denegri) and the notion of *mater peregrina* is proposed to conceive the prolonged act of searching for disappeared persons carried out by mothers in the Peruvian highlands. Finally, it is argued that these testimonies problematize gender dimensions linked to motherhood through the extreme figures of monstrosity and the corpse, which disrupt the thresholds of the human.

Keywords: Women; Armed conflict; Testimony; Quechua-speaking survivors; Peru.

1. Introducción

El proceso de memoria histórica acontecido en Perú después del conflicto armado entre Sendero Luminoso y el Estado peruano (1980-2000) —que dejó miles de víctimas asesinadas, desaparecidas y torturadas—, dista de estar en una fase de cierre. La extrema violencia de la guerra subversiva y contrasubversiva se desplegó en la sierra. En esta arreciaron las acciones terroristas provenientes de Sendero Luminoso y del terrorismo de Estado ejercido por las Fuerzas Armadas; además, el enfrentamiento entre comuneros y senderistas escaló hacia un nuevo genocidio de la población indígena¹. Si bien muchas personas tuvieron participación en el ejercicio de la violencia, las extremas condiciones trajeron como consecuencia que la posición de la víctima no implicada en el conflicto armado se presentara con mayor vigor en las madres que buscaban a sus hijos desaparecidos y en las mujeres jóvenes, quienes sufrieron ataques de violencia de género.

Tanto en Perú como en otras naciones de América Latina, los largos procesos de verdad, justicia y memoria que han tenido lugar después de conflictos armados y de dictaduras han hecho emerger relatos de víctimas de violaciones de los derechos humanos y de la violencia política en el espacio público. Estos testimonios se han presentado bajo diversas formas, tales como: declaraciones en las comisiones de la verdad y en los procesos judiciales; relatos autobiográficos para la conformación de los archivos orales y audiovisuales en museos y lugares de memoria; filmaciones cinematográficas de géneros documentales y relatos en libros impresos o digitales. Por tanto, en distintas naciones latinoamericanas, la voz, la imagen y/o la escritura del testigo —en su condición de víctima de crímenes de lesa humanidad— ha transitado por distintas instancias sociales y se ha inscrito en una diversidad de soportes, conformando un amplio archivo del horror que acompaña, o bien promueve, las políticas estatales de no repetición. En tal sentido, el testimonio de las víctimas de los distintos genocidios supera el espacio jurídico, justamente porque demanda una inscripción social amplia de reconocimiento ético y reparación.

Ante esta eclosión de discursos que ha marcado las últimas cinco décadas de la historia continental, la crítica literaria y cultural latinoamericana se detuvo inicialmente en los testimonios emergidos durante o al final de las dictaduras del Cono Sur, con una

atención inicial a Chile (Dorfmann, 1986; Narváez, 1988; Peris Blanes, 2008). En términos generales, la interpretación de los testimonios del Cono Sur siguió los marcos interpretativos que la filosofía política europea desarrolló para la comprensión del Holocausto (Agamben, 2000; Arendt, 1982 y 1999), ampliando la identificación del genocidio nazi a otros contextos históricos y políticos contemporáneos en América Latina (Feierstein, 2012; Sarlo, 2005). Desde otro ángulo, la crítica al testimonialismo proveniente de los estudios literarios, se focalizó fundamentalmente en una deconstrucción de las ideologías militantes de los años sesenta del siglo XX (Avelar, 2000) y cuestionó el uso excesivo de una retórica de los afectos en primera persona (Sarlo, 2005). Por otra parte, también se ha atendido de manera prioritaria a aquellos testimonios provenientes de los conflictos armados en Centroamérica, con especial atención en Guatemala los que expusieron una relación con la primera tendencia del género testimonial en América Latina centrada en la voz del sujeto subalterno e indígena y en la posibilidad emancipatoria de estos textos (Achúgar, 1992; Beverly, 2002; Yúdice, 1992).

Así, en el siguiente artículo nos interesa interrogar las especificidades del testimonio andino peruano sobre violaciones de los derechos humanos desde una perspectiva de género interseccional. Su objetivo es analizar en los testimonios emblemáticos de Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa, mujeres andinas víctimas de la violencia del Estado peruano, aspectos discursivos relativos a la subjetividad, la lengua y el género que permitan comprender otras dimensiones del habla de las víctimas y también dar cuenta de la afirmación de una agencia política en los procesos de denuncia y de memoria. Consideramos que estos discursos testimoniales exponen una inédita convergencia entre las tradiciones conceptuales latinoamericanas y europeas que han elaborado las nociones de testimonio y testigo, y, además, integran una nueva perspectiva de género.

La primera tradición conceptual, proveniente de la teoría latinoamericana (Achúgar, 1992; Beverly, 2002) destaca la función de denuncia de estos relatos que se oponen a la historia oficial y amplifican una memoria comunitaria indígena o subalterna sobre la desigualdad del poder y la violencia. En esta tradición, el testimoniante coincide con la voz de un sujeto subalterno representante de una colectividad que encarna

la otredad para el discurso hegemónico. La segunda tradición conceptual sobre el testimonio proviene de la teoría ético-política formulada a partir del impacto de los campos de exterminio del nazismo, explora las dificultades de representar la experiencia límite de la violencia extrema, los vacíos del lenguaje y la desfiguración de lo humano bajo el impacto de la biopolítica. Esta segunda conceptualización del testimonio ha tenido entre sus mayores exponentes a Giorgio Agamben (2000), quien distingue entre el testigo del campo de concentración y el testigo integral. El primero es un superviviente que ha vivido una experiencia y la narra; mientras que el testigo integral de la experiencia ya no tiene acceso al lenguaje, como consecuencia de haber sido despojado de este y haber sido reducido a “pura biología”, convertido en un “musulmán”, un *homo sacer*, un ser humano eliminable.

En su estudio de testimonios de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), Francesca Denegri extiende la reflexión de Agamben sobre los umbrales biopolíticos y propone la categoría de *gine-sacra* para interpretar la relación entre vida, género y tanatopolítica. Sostiene Denegri:

Mi objetivo en introducir este concepto es doble. Primero para señalar el exceso inherente a la nomenclatura de Agamben, que subsume a la subjetividad femenina bajo una supuesta neutralidad masculina de la que sin embargo ella es exiliada por no coincidir con los significados de su formulación. (Denegri, 2016, pp. 80-81)

La *gine-sacra* se conceptualiza como la inclusión de una diferencia en el concepto homogeneizante del *homo sacer*. Se define como un sujeto femenino excluido del marco legal moderno de la ciudadanía, deshumanizado en su condición subalterna y expuesto al mal radical, a la violación y al asesinato: “La gine sacra es el cuerpo doliente que da placer y por ello es codiciado como objeto de goce y violencia” (Denegri, 2016, p. 81).

Los testimonios de Giorgina Gamboa y Angélica Mendoza hacen presente los cuerpos de mujeres violentados y amenazados de muerte durante el conflicto armado interno. En su relato convergen distintos sentidos del testimonio, en los que el sujeto indígena quechuahablante es, asimismo, la voz e imagen del sobreviviente de los estados de excepción y de guerra, con condiciones para testificar una memoria del ge-

nocidio contemporáneo desde la diferencia de género, visibilizando una forma específica de violencia.

La lectura de los discursos testimoniales desde una perspectiva de género permitirá una aproximación a la noción de “madres sobrevivientes”, la cual expone dos orientaciones distintas. La primera permite profundizar en el vínculo entre la noción de *testigo* y la figura de la *gine sacra* (Denegri), que inserta la diferencia de género en la categoría de *homo sacer* (Agamben) para abordar la violencia extrema ejercida contra las mujeres sobrevivientes. La segunda, se refiere al cuerpo caminante de las madres en los procesos de búsqueda de los hijos desaparecidos que se concreta en una figura que denominaremos “*mater peregrina*”. De esta manera, se visibilizará cómo los testimonios de las mujeres impactan tanto la propia corporalidad como los sentidos de maternidad, haciendo aparecer figuras biopolíticas límites de lo humanos en las que la vida, la procreación y la muerte se inscriben en condiciones de violencia extrema.

Por otra la parte, la atención al uso de la lengua quechua y al castellano diferencial permite pensar el fenómeno lingüístico en términos de una potencia. En tales testimonios, la lengua quechua se usa para denunciar y resguardar la memoria de las violaciones de los derechos humanos y hace posible la afirmación de una comunidad amenazada por la violencia.

2. La emergencia y difusión de testimonios en la etapa posterior al conflicto armado interno

Las declaraciones públicas de las víctimas, enunciadas ante la CVR, se originaron en el contexto del “pos-conflicto”. En el marco de los brevísimos meses de gobierno de Valentín Paniagua (2001) se gestó la posibilidad de impulsar una política de Estado en pos del reconocimiento histórico de las atrocidades sucedidas y de la responsabilidad de las Fuerzas Armadas en el genocidio. El ejercicio de la Comisión fue complejo y desplegó instancias multisectoriales y multimediales de amplia difusión. Se realizaron, además, audiencias públicas transmitidas por la televisión y otros medios. La CVR organizó ocho audiencias con víctimas, cinco audiencias temáticas y siete asambleas por todo el país, con el testimonio de 422 personas (CVR, 2003). Entre las 22.500 personas declarantes, más de un 75% de las víctimas tenía como idioma materno el quechua u otras lenguas indígenas; por lo tanto, el sujeto testimoniante exponía una complejidad identitaria en

la que los pueblos indígenas/autóctonos estaban evidentemente implicados. Los testimoniantes, de ambos géneros, pertenecían en su gran mayoría a pueblos y comunidades que habitaban los amplios territorios de la sierra y la selva, desatendidos e invisibilizados por el Estado nacional.

El 8 de abril de 2002, durante el primer día de audiencias realizado en el auditorio de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH), en Ayacucho, en horas de la mañana los comisionados escucharon el primer testimonio de Angélica Mendoza sobre la desaparición de su hijo Arquímedes Ascarza, el 12 de julio de 1983. Arquímedes había sido detenido en su propia casa y llevado al cuartel militar Los Cabitos (Ayacucho), en donde desapareció. El segundo caso correspondió al relato de Liz Rojas Valdéz, una mujer joven de 23 años que narró la detención, secuestro y desaparición de su madre. El tercero fue el testimonio del coronel Guillermo Linares Bay, quien narró el ataque de senderistas, pero también pidió perdón por los saqueos policiales perpetrados a las comunidades. Finalmente, la primera sesión de esta primera audiencia finalizó con el testimonio de Giorgina Gamboa García, quien, a los 17 años, el día 2 de enero de 1981, fue violada por siete efectivos de la Policía y recluida en Vilcashuamán. En la sesión fue acompañada por su hija de 20 años de edad, quien nació producto de la violación sexual.

La Comisión tomó la decisión de televisar la declaración de los testimonios mediante canales abiertos, con la finalidad de difundir los sucesos entre la población². Por tanto, la grabación de estas audiencias efectuó una puesta en escena nacional de la memoria del conflicto armado interno. En esa línea, Santiago Martínez-Magdalena sostiene junto a otros autores que en el *Informe final*,

[...] hay un trabajo disciplinario, de “lectura” diagnóstica (escucha) y escritura de condensación. Una suerte de indigenismo provisto para “audiencias civilizadas” con la misma función que el teatro político colonial (Vega Bendezú 2011, 127 y 129); donde el indio es un símbolo narrativo y visual de la patria, pero desactivado étnica y políticamente (Flores Galindo 1993 y 2001; Molinié 2004). (2015, p. 434)

La escena de la asamblea ha sido criticada por replicar acríticamente la dicotomía civilización (blan-

ca occidental)/barbarie indígena al situar al Otro/Otra violentado/a y étnicamente distinto/a fuera de los representantes de la nación y en el lugar de la víctima. No obstante la formulación de esta crítica, quienes trabajaron en las audiencias sostienen una intención contraria: “Las audiencias públicas fueron organizadas con una ritualidad que tenía como objetivo revestirlas de solemnidad, con el propósito de restituir la dignidad de las personas que habían sido víctimas” (Macher, 2018, p. 69). La polémica planteada en estos términos solo interpreta una agencia letrada y criolla, y elide la relevancia de la agencia del sujeto testimoniante, quien, al acceder a la transmisión televisiva y difusión masiva de su voz y de su imagen, instituye un espacio público de aparición. En esa dirección se orienta el análisis efectuado por Sofia Macher (2018), quien confirma que las mujeres tenían plena conciencia de que estaban hablando a la sociedad, al gobierno y a sus comunidades. En el caso de las mujeres dirigentes se suma la convicción de estar modificando una historia oficial del conflicto, falseada por el poder:

[...] una historia oficial que afirmaba que hubo 25.000 muertos, todos ellos víctimas de Sendero Luminoso, que negaba la responsabilidad de las fuerzas de seguridad en las violaciones de los derechos humanos y que acusaba de ser terroristas a las víctimas que reclaman. (p. 83)

Según Macher, las testimoniantes “lograron ‘desenmascarar’ las falsas acusaciones de terroristas que cayeron sobre ellas” y “desmentir la historia oficial” (2018, p. 84), de modo que confrontaron discursivamente la verdad histórica nacional para demandar justicia.

3. Los testimonios de María Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa: de la denuncia televisada a la memoria museificada

En este intrincado contexto, María Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa declararon ante la CVR en calidad de víctimas y aceptaron que sus testimonios fueran televisados. Ambas mujeres hablaron en la primera audiencia televisada y potenciaron una agencia discursiva y performativa absolutamente consciente de su responsabilidad de representación política, étnica y de género. En esa instancia, ambas mujeres aparecieron vestidas con colores blanco y negro en señal de luto, y Angélica utilizó el sombrero propio de

las mujeres quechuas de Ayacucho. Por tanto, en este contexto, el sujeto indígena no simboliza un ideario ni un estereotipo, sino una posición enunciativa que usa su lengua y su cultura andina en el acto de afirmación de la vitalidad de un pueblo expuesto a la amenaza de su destrucción. En tal sentido, Rocío Silva Santisteban señala:

La importancia de la performance como circunstancia de la comunicación es fundamental para tener en consideración en el caso del análisis de este testimonio, puesto que no ha sido narrado a un testimonialista sino actuado en medio de un aparato formal que representa al Estado. Esto es significativo para analizar las huellas de la performance en el texto. (2008, p. 79)

Ambas testimoniadas fueron figuras ejemplares del proceso de memoria, no solo por su condición de víctimas, sino también por su calidad de agentes de las iniciativas sociales de reivindicación de la memoria y la justicia social. María Angélica Mendoza (1929-2017), llamada popularmente Mama Angélica, constituye un ícono nacional por su liderazgo en la lucha por los derechos humanos. Así, conformó en los Andes centrales la agrupación de familiares de desaparecidos, hoy llamada Asociación Nacional de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (Anfasep). Se trata de una personalidad que tendría su símil en Sola Sierra en Chile, o en Hebe de Bonafini en Argentina, pero que presenta una condición identitaria más compleja al ensamblar en su figura tanto a la víctima política como a la étnica. Su declaración inauguró el trabajo de la Comisión y con posterioridad su testimonio fue compilado por Herder Soto Quispe en el libro de memorias *Hasta cuándo tu silencio. Testimonios de dolor y coraje*, editado por Anfasep en 2007.

Por su parte, Giorgina Gamboa se constituyó en una figura ejemplar debido al impacto que causó su testimonio al develar los alcances ilimitados de la violencia de género. Ambos testimonios hacen parte de un grupo mayor de testimonios emitidos por mujeres, que son los primeros en inculpar directamente a las Fuerzas Armadas nacionales, cuestionando el discurso sobre la responsabilidad total de la violencia en las acciones terroristas de Sendero Luminoso. Cabe referir, asimismo, que las dos testimoniadas inculpan por primera vez a los militares y policías del Estado

peruano de los crímenes de desaparición y tortura ocurridos en Ayacucho, cuna del conflicto.

Años después, María Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa integraron el espacio de testimonios del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM), del Ministerio de Cultura de Perú, inaugurado en Lima en 2015. Ambas mujeres replicaron su testimonio audiovisual para la instalación museográfica de la sala principal, efectuando un segundo momento declarativo y público de los testimonios ante la CVR. Los videos, especialmente filmados para la exposición permanente del LUM, siguen una factura de cámara fija en la que la figura humana tiene un corte tres cuartos sobre un fondo negro. Emplazados mediante una estructura de pantallas colgantes dispuestas en una sala especial, estos videos recrean una instancia testimonial personal de encuentro entre el visitante y el testimoniante, generando una escena performática de habla y escucha. El relato se realiza de manera directa hacia el espectador quien, situado de frente y a la misma altura del hablante, debe ponerse los audífonos y sostener un encuentro que implica una mirada de reconocimiento hacia la persona filmada en el documental.

El LUM ha creado, en ese espacio, una modalidad de mediación tecnológica que pone en acto la escena primordial del testimonio: el reconocimiento del otro y su relato³. El vestuario con colores vivos contribuye a destacar la fuerza y resiliencia de estas mujeres. Si bien los testimonios reiteran los núcleos fundamentales de la narración ya entregada a la CVR, aquí se despliegan otras posiciones subjetivas que no omiten la radicalidad límite de la experiencia, pero que la inscriben en un itinerario biográfico en el cual se restaura una integridad personal mediante un trabajo de elaboración traumática y una alianza plural en torno a los derechos humanos.

Las discusiones que ocurrieron a propósito del guion museográfico del LUM, subrayaron la importancia de destacar el rol y la función de la mujer en relación con el lugar de representación de la víctima:

Un nudo de articulación: si la víctima es el centro de la representación, es la mujer —las mujeres— la que da trascendencia a este concepto. Este énfasis es fundamental en la contribución de Ayacucho al guion; al darle centralidad y una agencia activa a la mujer, se busca cuestionar

los estereotipos paternalistas que tienden a encapsular a la víctima como mujer, pobrecita, herida y sufriente y, como comentaron, solo asociada a la muerte. Por ello, respondiendo a estas señales, el LUM podría en su presentación asociar a la víctima también a la vida, a sus luchas, a sus respuestas, a visibilizar cómo salieron adelante, cómo siguen vivas y viviendo en otras batallas. (Del Pino y Agüero, 2014, p. 43)

En suma, tanto la transmisión televisiva del testimonio como los documentales audiovisuales, exponen el problema de la cuestión de la imagen ligada a la palabra del testigo. En dicho escenario, se hacen presentes los dilemas planteados por Georges Didi-Huberman (2014) respecto del derecho a la imagen y la sobreexposición de los pueblos expuestos susceptibles de desaparecer bajo el terror:

Toda la cuestión —ética, estética, política— sigue pasando por saber qué hacer con esa exposición, qué forma darle, ostentación o desnudez, espectáculo y escudo del cuerpo social o aparecer y peligro de la comunidad. En tanto que la primera tarea del pensamiento político consiste en reconocer la potencia de don y la fragilidad inherentes a esa exposición. (p. 103)

La interpretación del testimonio no debiera dejar de atender la aparición de un sujeto social y el peligro de desaparición que se cierne sobre su comunidad. Para el caso de estos testimonios, la noción de comunidad tiene dos sentidos: el de la comunidad de indígenas quechuahablantes y el de una comunidad compuesta por mujeres víctimas de la violencia de género.

4. Testimonio del genocidio: lengua diglósica y pueblos aparecidos

La narración de un acontecimiento histórico y social de tanta complejidad ha demandado un nuevo horizonte conceptual para los estudios del testimonio en América Latina. Este inscribe en el centro la cuestión de la lengua con relación a la propia subjetividad, la comunidad de hablantes y la nación. Ello dado que el discurso testimonial de las mujeres peruanas otorgó una forma de aparición a la subjetividad quechua-hablante y al pueblo indígena, todo en un escenario nacional y estatal conformado por la audiencia de un país plurilingüe. En sus estudios sobre lenguas en contacto, Gladys Merma especifica las diferencias funcionales entre la lengua española y el quechua:

Desde el punto de vista tipológico, el castellano es una lengua flexiva y el quechua es una lengua aglutinante y, mientras que el castellano coloca el objeto de manera predominante después del verbo (S V O), el quechua lo coloca antes (S O V). Desde el punto de vista sociolingüístico, el castellano y el quechua representan diferentes tipos de comunidades lingüísticas. El castellano es una lengua sociopolítica y estandarizada con una variedad escrita; el quechua es una lengua etnocultural (Wólck, 1976) básicamente oral, aún sin una variedad estandarizada establecida. Consecuentemente, mientras el castellano representa a un grupo social con una cultura escrita, el quechua representa a una comunidad con una cultura fundamentalmente oral. Por ello, y además de las diferencias estructurales, ambas lenguas presentan diferencias culturales y semánticas, por lo que coincidimos con A. M. Escobar (1990:17) cuando señala que constituyen un caso de máxima distancia lingüística. (2004, p. 192)

Al respecto, es paradigmático el caso de Angélica Mendoza, quien opta por hablar en quechua cuando es llamada por la CVR a testificar:

Muchas gracias. Muchas gracias. Señores públicos, señores periodistas, señores visitantes, señores Comisión de Verdad, muchísimas gracias. Me ha invitado acá, pero estoy alegre, está quedando por primera vez, nosotros vamos estar acá con ostedes, todo junto, pero yo voy a hablar con mi quechua. (Mendoza, 2002, s.p.)

Ante la Comisión emana la voz y una praxis lingüística diglósica que alterna español y quechua. En su acto de habla oral, Angélica Mendoza transforma la sintaxis del español antes de comenzar a hablar afirmativamente en quechua, lengua que también está intervenida por el léxico en español:

Señor, ñuqayá willakaykamusaykichik qamkunanaman wawallaymanta primero. Wawaymi kara Arquímedes Ascarza Mendoza. Chay wawaytam quitaykuwaraku wasiymananta militarkuna, punkuypi carronkuta sayarachispa, Ejército carronkuta sayaykachispa. Manam ñuqaqa llullawanchu hamuni. Chaymanmi yaykuykamura. Amanecer 2 de jolio, doce y treinta de la nochetam yaykuyqamuraku wasiymanta, kimsa chunka, capuchankuwan hinakuykuspa. (2002, s.p.)

Durante la audiencia se desarrolla un proceso de traducción oral simultánea, que permite escuchar una voz masculina cuyo español se superpone a la voz de la mujer quechua. Cabe señalar que, después de esta traducción *in situ*, se efectúa una traducción escrita de tipo literal:

Señor, yo pues voy a contar a ustedes sobre mi hijo, primero. Mi hijo era Arquímedes Ascarza Mendoza. A ese mi hijo nos han quitado de mi casa los militares, haciendo parar su carro en la puerta de mi casa, parando sus carros del ejército. (Testimonio de Angélica Mendoza)⁴

Junto a este caso de diglosia, otros testimonios abren un espacio para el reconocimiento público del castellano andino o español con influjo quechua, en el cual distintos aspectos de interferencia lingüística son frecuentes. El especialista Rodolfo Cerrón-Palomino (2003) describe la situación lingüística del Perú en los siguientes términos:

[...] el español hablado en el país no es, pues, un sistema monolítico; por el contrario, es también un diasistema formado por subsistemas diferenciados. Es este español, concebido en los términos señalados, la lengua oficial del Perú; al lado de él se hablan en el territorio peruano una gran variedad de lenguas vernaculares, de las cuales las más importantes son, sin duda alguna, la quechua y la aimara, no porque sean “superiores” o “más perfectas” que las demás, sino por el papel que ejercieron en nuestra historia como vehículos de culturas más avanzadas y por su resistencia ante la lengua oficial, sostenida a lo largo de más de cuatro siglos. (p. 26)

Es el caso del testimonio de Giorgina Gamboa, quien opta por dar su testimonio en español andino, una variedad geográfica o dialectal que ha surgido del contacto del español con lenguas andinas, especialmente el quechua, y que manifiesta variadas interferencias morfosintácticas, léxicas y fonéticas. En el texto, los rasgos de hibridación entre español y quechua son diversos y reafirman una diferencia respecto del castellano peruano estándar: “Bueno en mi caso de 81, diciembre, veinticuatro de diciembre, fui atentado, asalto, no sé cómo puedo decir. Había una hacienda ahí cerca, de esa fecha, hobo todo esa terror (*sic*). De esa fecha hemos vivido terror” (2002, s.p.). Y en el cierre:

Tengo tantas cosas adentro. Hay veces uno no se puede borrar. El dolor ya que tenemos nunca podemos olvidar. Todo lo que nos hemos sufrido, maltrato, golpeado, todo a que nos hecho, no se puede uno borrar. Tenemos sentimiento bien duro. Unos vivimos nuestro cuerpo. Sabemos, porque una persona que no vive nuestro cuerpo, no saben. Ojalá que nos escucha. (s.p.)

En la escena más importante del testimonio peruano, en el marco del trabajo de la CVR, estas mujeres afirman su propia habla subalterna emergida en la frontera de lo nacional. Recordemos aquí que el Estado peruano define como lengua oficial únicamente al español, a la vez que la información otorgada por el *Atlas lingüístico de Perú* realizado por Chirinos Rivera (2001) constata el vigor y vigencia de la lengua quechua, no obstante la amenaza de “desaparición” que se cierne sobre las comunidades indígenas. A pesar de este contexto, el discurso testimonial de las mujeres peruanas otorga una forma de aparición para el pueblo indígena quechua bajo una subjetividad quechuahablante que, al actualizar una lengua diglósica que alterna español y quechua o un castellano quechuizado, configura una lengua signada por la alteridad. Esta lengua tiene la potencia de resguardar la experiencia límite y la memoria del conflicto armado interno, aunando las problemáticas históricas políticas y étnicas del pasado y el presente.

Cabe enfatizar que estos testimonios inscriben públicamente una voz de subalternidad sin mediaciones letradas. Por tanto, la voz e imagen filmada del sujeto indígena, presentada en el LUM, funda una nueva posición del testimoniante que, si bien hereda una agencia enunciativa que ya había sido proyectada en la historia del testimonialismo latinoamericano por figuras como Rigoberta Menchú, no necesita ahora de la presencia de un “letrado solidario” (Achugar, 1992) ni del idioma castellano para su inscripción pública. El carácter bilingüe del testimonio peruano, la transmisión directa de las audiencias y su transcripción literal ponen estos discursos al resguardo de la violencia epistémica de una escritura del Estado que pretende únicamente normalizar la lengua y el relato. En dicho contexto, el uso público de la lengua quechua ante una audiencia con carácter estatal cuestiona la definición de una lengua nacional, en tanto proyecta una lengua alternativa con un destinatario quechuahablante. En tal sentido, las testimoniantes expresan

una situación paradójica, pues si bien su presencia mediática muestra la historia de un pueblo expuesto a la desaparición, simultáneamente, la performatividad lingüística de ambas afirma una presencia que contradice el destino fatal del pueblo y lo revive.

5. Madres sobrevivientes y peregrinas: figuras límites de lo humano

La recepción de estos discursos testimoniales ha sido abordada por la crítica literaria peruana de orientación feminista, tanto en el campo literario como en los estudios culturales. En este marco se pueden rastrear antecedentes de importancia con relación a los testimonios y el feminismo. Así lo establece Eduardo Huaytán Martínez (2014):

En un segundo momento, al cierre de la década de 1970, se produce un mayor protagonismo de las mujeres a partir de los testimonios colectivos circunscritos a la agenda feminista; estos son los casos de los 14 testimonios de *Ser mujer en el Perú* (1977), producidos por las periodistas y feministas Esther Andradi y Ana María Portugal, y los tres testimonios de *Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú* (1979), por la periodista feminista Maruja Barrig. En este corpus, el espacio de enunciación ya no se ve restringido a una agenda masculina de los gestores del proyecto testimonial. Entonces, se amplía el campo de representación de las mujeres en dos sentidos: primero, se ha desplazado totalmente la figura masculina que ocupaba un espacio mayor y central de enunciación; como consecuencia hay un protagonismo único y, por tanto, mayor de las mujeres; segundo, este protagonista se hace colectivo: las mujeres y la construcción de su narrativa personal forman un grupo relativamente numeroso y heterogéneo. (p. 38)

Al trabajo señero de Rocío Silva Santisteban se suma el estudio compilatorio de Francesca Denegri y Alexandra Hibbet que lleva por título *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (2016). Asimismo, recientes compilaciones de ensayos han vuelto a interrogar los testimonios desde lecturas que tensionan la categoría estática de víctimas, problematizando las nociones de agencia, resistencia y responsabilidad. Entre estos se encuentra el libro *Género y conflicto armado en el Perú* (2018), editado por Anouk Guiné y Maritza Felices-Luna. Desde la memoria de las luchas sociales, el libro aborda,

de manera pluridisciplinaria, un tema eludido hasta ahora, al focalizarse en la participación de las mujeres dentro de la militancia senderista y emerretista. Por su parte, *Género y conflicto armado interno en el Perú: testimonio y memoria* (2018), editado por Mercedes Crisóstomo Meza, profundiza en la aproximación testimonial y de memoria, cuyo campo ha tenido un mayor desarrollo. En este libro se presenta el estudio de Sofía Macher Batanero “Mujeres quechuas: agencia en los testimonios de las audiencias públicas de la Comisión de la Verdad y Reconciliación”, que propone volver a escuchar los testimonios junto con referir la propia experiencia de participación en la organización de esta instancia como miembro de la Comisión. Según la autora, una perspectiva de género permitirá desplegar nuevas interpretaciones en la historia del conflicto, toda vez que las mujeres “introducen nuevos elementos de la vida cotidiana y de la manera en que esta fue afectada tanto en el ámbito familiar como en el de sus comunidades” (Macher, 2018, p. 72). Como es evidente, en ambos libros se reconoce un interés creciente y un impulso sostenido por abordar distintas aristas del conflicto armado interno desde perspectivas de género, lo que ha hecho volver a interrogar la figura testimonial, la condición de víctima y la agencia social de muchas mujeres, tanto en su calidad de víctimas del conflicto y promotoras de los derechos humanos, como también en su rol de militantes y responsabilidades en las acciones terroristas.

Desde un enfoque de género aparece también la figuración de la maternidad en contextos de violencia extrema. A partir de una perspectiva biopolítica se aborda una articulación entre el cuerpo materno, los afectos contradictorios y las circunstancias políticas que provocaron el extremo padecimiento. En sus testimonios, Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa enuncian desfiguraciones biopolíticas que develan imágenes de lo irrepresentable, pues el cuerpo de estas mujeres y el de sus hijos/as se expone como un límite de lo humano atravesado por la violencia genocida.

El estudio de Rocío Silva Santisteban sobre el testimonio de Giorgina Gamboa se refiere a la tortura de la violación múltiple como un arma de guerra que utiliza el cuerpo femenino como territorio. Según Silva Santisteban

[...] a partir de su experiencia de violación múltiple, Giorgina Gamboa fue *basurizada simbólica-*

mente, es decir, de alguna manera fue considerada como un ser humano sobrante, que atora la fluidez de un sistema simbólico y que, por lo tanto, debe de ser re-significada fuera de él. (2008, p. 70; énfasis del original)

El relato de Giorgina Gamboa manifiesta la condición radical de la *gine-sacra* en la escena de la violación múltiple. Tal como señala Rita Segato,

[...] la violación y la violencia sexual (“violación y otros actos inhumanos”) practicadas como parte de un proceso de ocupación, exterminio o sujeción de un pueblo por otro, fueron siendo incorporadas paulatinamente a la legislación sobre crímenes de guerra, genocidio y lesa humanidad. (2013, p. 19)

El significado político de dominación territorial del cuerpo femenino funciona entonces como práctica de aniquilación del enemigo a través de la humillación de la mujer. Así, según Segato: “toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad” (2013, p. 56).

El testimonio de Giorgina oscila entre lo decible y lo indecible; por tanto, su habla actualiza la idea de Agamben según la cual el testigo es “aquel sujeto que testimonia de una desubjetivación” (2000, p. 158). En su narración, la testimoniante expresa el estado de locura que la aproxima al suicidio:

Yo estaba, quería matarme, quería tomarme algo, todo he intentaba tomar hasta tomaba puro limón cualquier cantidad, para mí hacía conseguir limón, me saltaba, quería morirme yo, yo pensaba que entre mí, ese producto, es cuántos, como un mostros será, cuántas tantas personas que me han abusado, yo pensaba que tenía mostro, depente qué clase, cómo estarán creciendo en mi adentro. (Gamboa, 2002, s.p.)

El delirio del feto monstruoso de siete brazos (“el mostro”), imaginado durante este embarazo, consecuencia de una violación múltiple, se vuelve una imagen de lo irrepresentable. Es importante señalar que el “mostro” no es un sinónimo pleno de la palabra castellana “monstruo”, porque justamente alberga la marca de una interferencia bilingüe que expresa su inscripción en una zona histórica determinada, con una marca étnica. Según Michel Foucault, la figura del monstruo:

Trae consigo la transgresión natural, la mezcla de las especies, la interferencia de los límites y los caracteres. Pero sólo es monstruo porque también es un laberinto jurídico, una violación y una confusión de la ley, una transgresión y una indecidibilidad en el plano del derecho. (2006, p. 71)

En tal sentido, el “mostro” suma un aspecto suplementario, poscolonial, a la figura del monstruo. El “mostro” es una figura de la deformación, de lo abyecto; es una desfiguración que invade lo interno como una externalidad que trastoca los límites de lo biológico y lo jurídico, las leyes de la naturaleza y la sociedad. Como afirma Roberto Espósito respecto de la violación como arma de guerra, estas prácticas han hecho del nacimiento “el punto culminante de la conjunción entre política y muerte —pero, todo ello, en la trágica paradoja de una nueva generación de vida—” (2011, pp. 14-15). En la instancia de testificación, Giorgina Gamboa es acompañada por su hija, nacida de tal episodio. Este nuevo cuerpo femenino trae consigo la copresencia imborrable y permanente del pasado traumático y violento que encarna la paradoja en la nueva generación. De esta manera, tal como lo expone Rocío Silva Santisteban, el testimonio de Giorgina

[...] se convierte en un instrumento discursivo para construir la memoria histórica de un grupo social excluido: los hijos de las mujeres sometidas a crímenes de violencia sexual en el transcurso de la guerra interna que vivió el Perú desde 1980. (2008, p. 71)

Se trata de una imagen que afirma una fuerza de vida, pero también Silva Santisteban enfatiza los riesgos inherentes a una lectura que alabe la fuerza salvífica del amor maternal:

Su historia, leída desde esta significación social imaginaria que es el marianismo, se resemantiza solo como la virtud de una mujer que pudo emular a la *mater admirabilis* más allá de “esa cosa horrorosa” que fueron los años de la violenta guerra civil en el Perú. (2008, p. 90)

Esta interpretación atiende la realidad biográfica de Giorgina Gamboa, quien decidió tempranamente quedarse con su hija en un gesto afirmativo de su maternidad —en su testimonio dice: “Yo voy a criar como sea”—; no obstante, ello no debiera negar a nivel simbólico y discursivo la potencia de la figura extrema del genocidio, el

“mostro”, inscrita en el cuerpo de la *gine-sacra*. De esta forma, la maternidad sobreviviente se sostiene en ese espacio de ambigüedad que simultáneamente conoce los límites de lo humano y afirma la vida.

En el polo opuesto del límite original de la vida podemos hallar a Mama Angélica, la madre que busca el cadáver de su hijo. Se trata de una condición ampliamente presente en América Latina tras la irrupción de las dictaduras y de otros episodios de violencia política que han obligado a la asociatividad de las familiares de las víctimas para el reclamo de los cuerpos. Su testimonio lo narra así:

En ese asunto, he formado esta asociación. Después hemos andado con esas señoras más. Entonces, esas señoras, junto conmigo entraron a los barrancos, a los ríos. Pero primero yo fui, el doce de octubre, a la parte alta de Quinua. Ahí fui yo, solita, en la tardecita y entonces encontré muchos cadáveres, amarrados por la cintura. Allí estaba el profesor; allí, el alumno, criaturas; el anciano de ochenta años estaba. A ellos así, de esa manera, a ellos los habían amarrado ensartados con sogas de la cintura. Los habían matado en el riachuelo. Entonces, al encontrar eso, regresando allá a Quinua, entrando dije: “Señor alcalde, allá hay muchas almas; todo eso, pues, recójalos” diciendo. “Eso, es un montón de cadáveres”. (Mendoza, 2002, s.p.)

En el testimonio de Mama Angélica, tras la noche en que su hijo es tomado prisionero, ella comienza “a caminar sin igual”. “Caminaba como en sueños, vivía como en pesadillas, pensaba: ‘¿Qué hago, cómo hago?’”. Así, la tierra y la naturaleza aparecen como un espacio a recorrer por el que se expande la experiencia de la búsqueda. Lejos de la institucionalidad, de la *civitas* y la *polis*, la mujer busca en un entorno natural, cuyo paisaje de sierras, ríos, barrancos y quebradas esconde cadáveres orgánicos: “Entonces hemos encontrado los cadáveres amontonados; a las personas muertas, con todos sus intestinos fuera, de adonde les salía trigo crudo, cebada cruda, maíz crudo” (Mendoza, 2002, s.p.). Anota Agamben que los SS llamaban *figuren* a los cadáveres y que, tal como refiere Heidegger, en los campos de concentración “el ser de la muerte está vedado y los hombres no mueren, sino que son producidos como cadáveres” (2000, p. 78). Los hijos en su condición de cadáveres producidos por el genocidio peruano siguen apelan-

do en su inmanencia a una figura maternal que no descansa en su búsqueda y que se une a otras mujeres madres también como ella.

Integrados a una vida natural y salvaje, los asesinados quedan despojados para siempre de su condición de persona. Esto, dado que el rito fúnebre entrega la condición de persona, pues como lo señala Gabriel Giorgi: “El ritual humaniza la muerte separando, justamente, la persona de la no persona, de la materia corporal e inscribiendo esa imago en los lenguajes” (2014, p. 198). Entonces, la imposibilidad de concretar el ritual y el devenir del cuerpo humano en un cadáver orgánico consustancial a la pura vida biológica natural, provoca un trastorno en los límites de lo humano mediante la suspensión del orden jurídico y social. De esta manera, en el término de la vida, se presenta una contracara: la de una maternidad que inscribe simbólicamente el cuerpo muerto del hijo.

En dicho escenario devastador, la madre quechua de la sierra se vuelve parte de la amplia trama de familiares de detenidos desaparecidos. Su caminar itinerante por la sierra emplaza la búsqueda en un espacio de indefensión absoluta, donde la naturaleza se vuelve parte de la agresión sufrida. Entre cientos de cuerpos arrojados a la ferocidad del animal, surge la figura de una *mater peregrina*. Cabe señalar que Angélica Mendoza tuvo como símbolo de la Agrupación de Familiares una cruz de madera donada por el Premio Nobel de la Paz argentino, Pérez Esquivel. Así, su figura actualiza un imaginario cristiano barroco, de raíces coloniales y andinas, que se ensambla con las agrupaciones de familiares, integrando las dimensiones políticas y étnicas⁵. Para Angélica Mendoza y las miles de mujeres que hicieron la búsqueda de sus familiares, la caminata fue una acción conjunta, de acompañamiento político y espiritual, que duró años y les confirió identidad comunitaria. Dicho en sus propias palabras: “Es conocido de nosotras todo lo que hemos caminado”.

6. Conclusiones

Este artículo ha tenido por finalidad poner en valor el testimonio de mujeres peruanas ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación, destacando la especificidad de la aparición pública de los relatos de María Angélica Mendoza y de Giorgina Gamboa. La intención ha sido mostrar el compromiso testimoniante de

ambas mujeres, víctimas de las prácticas de violencia genocida estatal, tanto en la donación de su testimonio ante la CVR como en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM).

Al problematizar el estatuto de estos testimonios, se tornó evidente la convergencia de dos corrientes teóricas que han analizado el testimonio contemporáneo. Por una parte, aquella que emerge de los estudios latinoamericanos; y, por otra, la que se ha generado en torno a los campos de exterminio del nazismo y que se ha ampliado desde perspectivas de género. La convergencia de tales diversas dimensiones testimoniales en la mujer quechuahablante y en aquella que actualiza en su habla la diglosia, visibilizan una figura testimonial que cifra, tanto en la lengua quechua como en el español andino, una memoria con un potencial crítico sobre la violencia política, étnica y de género. Por lo tanto, la interpretación del testimonio latinoamericano de la violencia política y los genocidios militares sigue siendo pertinente por su capacidad para develar “figuras y desfiguraciones”; es decir, un *continuum* de formas biopolíticas que, en un lenguaje específico y diferencial, elaboran y dirimen las fronteras de lo humano y de la vida en común. Subyace a estas interrogantes la afirmación de una potencia albergada en la oralidad de un testimonio latinoamericano que en la actualidad transita por distintos soportes audiovisuales.

La interpretación de estos testimonios expuso que las relaciones entre sujeto, lengua y género articulan una tríada que permite considerar el testimonio andino-peruano como un acto performativo cuya agencia discursiva no solo reconfigura el pacto de las exclusiones y las inclusiones de los sujetos subalternos en el imaginario nacional, sino que también integra una potencia transnacional del discurso de los derechos humanos cuya afirmación tiene hoy carácter mundial. Esto enfatiza la importancia de la función performativa de los testimonios de Angélica Mendoza y Giorgina Gamboa, pues apeló a la indiferencia criminal con la que la sociedad peruana y mundial enfrentó el conflicto armado interno en Perú, al mismo tiempo que develó las nuevas representaciones del testigo y del sujeto indígena en América Latina. Sin duda, después de casi treinta años de su enunciación, efectivamente estos testimonios han actuado sobre la sociedad, las políticas de reparación y los nuevos escenarios de justicia. Fueron textos precursores a partir de los cuales emergió una nueva presencia de género, que manifiesta una importante agencia a favor de los derechos humanos.

Agradecimientos

Este artículo forma parte del proyecto de investigación Fondecyt1150904, “Post-narrativas de la violencia: representaciones y desplazamientos de la memoria y la ficción en la literatura peruana (2000-2015)”.

Notas

- 1 La presencia de las mujeres en el movimiento senderista ha sido un tópico menos sistematizado en la investigación social. Un primer balance y recuento de experiencias pormenorizado se presenta por primera vez de manera sistemática en el libro editado por Anouk Guiné y Maritza Felices-Luna, *Género y conflicto armado en el Perú* (2018). Como antecedente puede consignarse el libro *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú* (2006) de Narda Z. Henríquez.
- 2 Esta puesta en escena pública evidencia el carácter mediático del *Informe*. Martínez-Magdalena lo presenta en los siguientes términos: “Por otro lado, el Informe Final de la CVR, como documento contemporáneo, obedece a las consideraciones de producción y difusión mediáticas, por lo que no es posible custodiar un (solo) Informe en la era de la reproductibilidad técnica. Es un objeto físico, institucional, memorial. Recoge la oralidad testimonial revitalizada por la televisión, donde los audiovisuales operan como recursos actuales para el archivo de memoria del pueblo peruano, siendo sus imágenes perdurables en el tiempo e hitos de la historia republicana” (2015, p. 433).
- 3 En tal sentido, la composición estética, visual y literaria de estas hablas resguarda una ética testimonial que alberga el relato de víctimas diversas junto a otros representantes de la sociedad civil, de acuerdo con la orientación definida por el LUM.

4 Véase

<http://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/Mendoza%20de%20Ascarza%2C%20Angélica.pdf>. La nota de los traductores confirma la opción por la traducción literal: "Literalmente: parar, detener". No existe en quechua acepción semejante a "estacionarse" o "cuadrarse".

⁵ En su caminar converge un sentido de peregrinaje con otro sentido que proviene del universo quechuahablante. En el breve relato biográfico de Asunta Quispe, la mujer de Condor Mamani, publicado en 1979 como un epílogo del testimonio de su cónyuge, se manifiesta esta dimensión espiritual del caminar. Asunta relata: "[...] años antes de morir nuestras almas empiezan a caminar recogiendo la huella de nuestros pies, de todos los lugares donde hemos caminado en vida" (en Valderrama y Escalante, 1977, p. 127).

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). Historias paralelas/Ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), 51-73. <https://doi.org/10.2307/4530622>
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III*. Pre-textos.
- Arendt, Hannah. (1982) *Los orígenes del totalitarismo*. Parte 3. Madrid: Alianza.
- Arendt, Hannah. (1999) *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.
- Avelar, Idelber. (2000) *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.
- Cerrón-Palomino, R. (2003). *Castellano Andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Crisóstomo Meza, M. (Ed.). (2018). *Género y conflicto armado interno en el Perú: Testimonio y memoria*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CVR-Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe final*, 9 tomos. CVR. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- Del Pino, P. y Agüero, J. C. (2014). *Cada uno un lugar de memoria. Fundamentos conceptuales del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*. LUM.
- Denegri, F. (2016). Cariño en tiempos de paz y guerra: lenguaje amoroso y violencia sexual en el Perú. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000* (pp. 67-92). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Denegri, F. & Hibbett, A. (Eds.). (2016). *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú, 1980-2000*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dorfman, Ariel. (1986) "Código político y código literario. El género testimonio en Chile hoy." *Testimonio y literatura*. Rene Jara y Hernán Vidal, eds. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatura, pp. 170-234.
- Esposito, R. (2011). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu.
- Feierstein, Daniel, 2012. *Memorias y representaciones, sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2006). *Los anormales. Texto del Informe del curso de 1974-1975 dictado por Michel Foucault en el College de France*. Fondo de Cultura Económica.
- Gamboa, G. (2002, 8 de abril). Caso 5. Testimonio de Señora Giorgina Gamboa García. *Audiencias Públicas en Ayacucho. Audiencias Públicas de Casos en Huamanga* (Primera Sesión). Comisión de la Verdad y Reconciliación. https://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02e.php

- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora.
- Guiné, A. & Felices-Luna, M. (Eds.). (2018). *Género y conflicto armado en el Perú*. La Plaza Editores, GRIC (Université Le Havre Normandie).
- Henríquez Ayín, N. (2006). *Cuestiones de género y poder en el conflicto armado en el Perú*. Consejo Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.
- Huaytán Martínez, E. (2014). Indigenismo, antropología y testimonio: rupturas, plataformas de representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 309-323.
- Macher Batanero, S. (2018). Mujeres quechuas: agencia en los testimonios de las audiencias públicas de la Comisión de Verdad y Reconciliación. En Crisóstomo Meza, M. (Ed.), *Género y conflicto armado interno en el Perú: Testimonio y memoria* (pp. 69-108). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Martínez-Magdalena, S. (2015). Autorías antropológicas y usufructos legitimadores en los procesos memoriales peruanos a propósito de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 70(2), 427-452. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2015.02.006>
- Mendoza, A. (2002, 8 de abril). Caso A-1. Testimonio de la señora Angélica Mendoza de Ascarza. *Audiencias Públicas en Ayacucho. Audiencias Públicas de Casos en Huamanga* (Primera Sesión). Comisión de la Verdad y Reconciliación. http://cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02a.php [Traducción al español: <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/Castellano%20testimonio%20de%20Ang%C3%A9lica%20Mendoza%20Huamanga.pdf>].
- Merma Molina, G. (2004). Lenguas en contacto: peculiaridades del español andino peruano. Tres casos de interferencia morfosintáctica. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 18, 191-211. <https://doi.org/10.14198/ELUA2004.18.10>
- Narváez, Jorge (1988). *La invención de la memoria*. Santiago: Pehuén.
- Peris Blanes, J. (2008). *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*. Universitat de València.
- Peris Blanes, Jaume (2008) *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*, Valencia, Universitat de València, 2008
- Rivera, Ch. (2001). *Atlas lingüístico de Perú*. Ministerio de Educación, Centro Bartolomé de Las Casas.
- Segato, R. (2013). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Tinta Limón.
- Sarlo, Beatriz. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Silva Santisteban, R. (2008). *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. <https://repositorio.up.edu.pe/handle/11354/990>
- Silva Santisteban, R. (2014). Maternidad y basurización simbólica (el testimonio de Giorgina Gamboa). *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 3. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/silva.html>
- Soto Quispe, H. (Coord.). (2007). *Hasta cuándo tu silencio. Testimonios de dolor y coraje*. Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú. http://archivos.memoria.website/ANFASEP_HastaCuandoTuSilencio_Web.pdf.
- Valderrama, R. y Escalante, C. (1977). *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- Yúdice, G. (1992). Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 18(36), 211-223. <https://doi.org/10.2307/4530631>

La Oración en el huerto de Bernardo Bitti S. J. en Rondocan

Prayer in the Garden, by Bernardo Bitti S. J. in Rondocan

Andrea Giuliana Tejada Farfán

Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, Perú

Contacto: atejada@ucss.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0436-4894>

RESUMEN

El presente artículo tiene por objetivo principal realizar un análisis iconográfico e iconológico de la obra *Oración en el huerto* del pintor jesuita Bernardo Bitti, perteneciente a la única serie de ocho lienzos que se conserva de su autoría sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima su madre*, que pintó para la iglesia del colegio de la Transfiguración en el Cuzco a fines del siglo XVI y que actualmente se encuentra ubicada en la iglesia Santo Tomás de Aquino en el distrito de Rondocan, provincia de Acomayo, Cuzco¹. Se propone, también, una aproximación a las fuentes visuales a las que posiblemente el hermano Bernardo haya recurrido para la composición de este cuadro. Asimismo, a la luz del reciente hallazgo, se desvincula el cuadro homónimo que alberga el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, de la serie de ocho lienzos que pintó Bernardo Bitti para la iglesia jesuita de Cuzco. Además, mediante documentos de archivo, particularmente el manuscrito firmado por él mismo que contiene la profesión de sus últimos votos, se presenta una cronología más exacta de las dos estancias del pintor camerte en dicha ciudad.

Palabras clave: Bernardo Bitti; Jesuitas; Cuzco; Rondocan; Arte virreinal

ABSTRACT

The present article has as a main objective to carry out an iconographic and iconological analysis of the work *Prayer in the Garden* of the Jesuit painter Bernardo Bitti, belonging to the only series of eight canvases that remains of his authorship, about *The main Mysteries of the life, and death of Christ our Savior and the Holy Virgin Mary, his mother*, which he painted for the transfiguration college church at the end of 16th century and which is currently located in Saint Thomas Aquinas church in the district of Rondocan, province of Acomayo, Cuzco. Also, it is denoted an approach to the visual sources that brother Bernardo may have used for the composition of this painting. Furthermore, in light of the recent discovery, it is disassociated of the homonymous canvas that remains in the National Museum of Archaeology, Anthropology and History of Peru, from the series of eight canvases that Bernardo Bitti painted for the Jesuit church in Cuzco. In addition, through file documents, particularly the manuscript signed by himself containing the statement of his last vows, a more accurate chronology of the two stays of the painter camerte in said city is proposed.

Keywords: Bernardo Bitti; Jesuits; Cuzco; Rondocan; Viceroyalty Art

Al R.P. Antonio Menacho S.I.

1. Introducción

Los ocho lienzos correspondientes a la serie sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima su madre* fueron realizados por el hermano jesuita Bernardo Bitti a fines del siglo XVI, aproximadamente entre 1596-1598, para que fueran colgados en la capilla mayor de la iglesia del colegio de la Transfiguración en el Cuzco. En los últimos doce años, la serie ha cobrado relevante importancia debido a ser la única —conocida hasta el momento— encontrada íntegra en la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan de autoría de Bernardo Bitti, “con ayuda del hermano José” (Giuseppe Avitabile), tal como lo indica la crónica de 1600 del padre Antonio de Vega.

El hallazgo tuvo lugar a mediados de la década de 1980. Por medio del testimonio oral del exalcalde de la comunidad de Rondocan, Sr. Evaristo Salas, se sabe que la historia comienza con la visita del —antes llamado— Instituto Nacional de Cultura (INC), luego de que el año 1985 se inaugurara la carretera hacia esa localidad. En 1986, junto con el equipo del INC, llegó el restaurador Luis Calderón Serrano, quien dio aviso del tesoro que alberga la iglesia de su pueblo. Así, en Rondocan, empezaron a documentarse gracias a los libros de José de Mesa y Teresa Gisbert (1974; 1982) sobre la obra del pintor jesuita. Sin embargo, no será hasta el año 2010² que se publiquen las primeras imágenes de la serie en un artículo de Franz Grupp y Zully Mercado de Grupp (2010) en la revista *Persona y Cultura* de la Universidad Católica San Pablo de Arequipa. El artículo de diez páginas revela, aún sin datos precisos, el descubrimiento de “obras de Bitti en un pueblo cuzqueño” (Grupp y Mercado, 2010, p. 122) y se acompaña el texto con la publicación de tres fotografías de la serie. Entonces, entre los años 2010 y 2018, únicamente se han realizado cinco publicaciones (Grupp y Mercado, 2010; Viñuales y Gutiérrez, 2014; Cohen, 2015; Wuffarden, 2016; Amerio, 2018) que dan cuenta de la serie de forma muy limitada, restringiéndose a mostrar fotografías o a comunicar datos técnicos como ubicación, medidas, datación, y en algunos casos confundiendo el nombre del pintor, las medidas y la datación; en el mejor de los casos, se describe brevemente uno de los cuadros.

Por esta razón, la importancia de realizar la documentación y análisis de cada uno de los ocho lien-

zos de la serie. El presente artículo realiza el análisis iconográfico e iconológico de la *Oración en el huerto*. También propone una aproximación a las posibles fuentes visuales. Asimismo, por medio de documentos de archivo, se ofrece una cronología más precisa de las dos estancias de Bernardo Bitti en la ciudad del Cuzco, y se desvincula el cuadro homónimo que alberga el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, de la serie de ocho lienzos que hoy se encuentra en Rondocan.

2. El hermano Bernardo Bitti en Cuzco: la serie de *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre (1596-1598)*

Los primeros jesuitas ingresaron a Cuzco en enero de 1571, liderados por el Padre Provincial Jerónimo Ruiz del Portillo, acompañado del Padre Luis López y los hermanos Antonio González del Campo y Gonzalo Ruiz. El Padre Portillo y sus acompañantes habían adelantado su visita a la ciudad de Cuzco, separándose del Virrey Don Francisco de Toledo que se había detenido en Huamanga a pasar unos días y que había solicitado al Padre Provincial de los jesuitas y a algunos de los suyos, formen parte de la comitiva en la visita general del Reino³. El Padre Antonio de Vega refiere noticias de este solemne y emotivo acontecimiento en la crónica de 1600, del mismo modo, el Padre Diego Francisco Altamirano (Madrid, 1625-Lima, 1715) en la *Historia de la Compañía en el Perú*, recientemente editada y estudiada.

Con la llegada del Virrey Francisco de Toledo a la ciudad de Cuzco, se autorizó la designación del predio y la construcción de su casa y primitiva iglesia, frente a la Plaza Mayor. Se resolvió se les asignase “El solar que había tocado en el reparto a Hernando Pizarro [en la distribución hecha por su hermano Francisco], donde antiguamente había un sitio cercado, al cual se conocía con el nombre de Amarucancha o casa de las sierpes, probablemente por la laguna que antes había existido en aquel lugar y en cuyas orillas abundaban los ofidios” (Vargas Ugarte 1963: 66).

Once años después del ingreso de los primeros jesuitas al Cuzco, llega a la misma ciudad nuestro ilustre pintor, nacido en Camerino, actual región de Las Marcas en Italia en 1548 y presente en el Perú desde 1575 hasta 1610, año de su muerte. Al llegar el her-

mano Bernardo Bitti a la ciudad del Cuzco, la primitiva iglesia del Colegio de la Transfiguración todavía se encontraba en construcción, ya que su edificación abarcó un espacio de ocho años y fue concluida al finalizar el rectorado del padre José Teruel, quien fue rector aproximadamente entre 1583 a 1586.

Bernardo Bitti inicia en la ciudad del Cuzco una secuencia de viajes por el Sur andino. En su primera estadía en esta ciudad permaneció por año y medio, desde mediados de 1582 hasta fines de 1583. Así consta en el manuscrito⁴ que contiene la fórmula⁵, escrita por él mismo, de sus últimos votos realizados el 5 de julio de 1582 (figura 1). Por ello se sabe con seguridad que su primera estadía en la ciudad de Cuzco data de esa fecha.

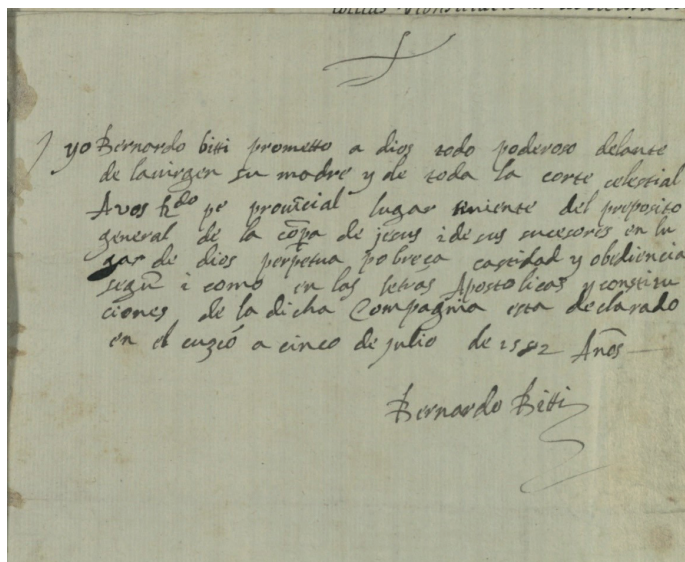


Fig. 1. ARSI, Antigua Compañía, Fórmulas de los últimos votos, HISP. 47, folio 16 (Detalle).

(yo Bernardo bitti prometto a dios todo poderoso delante de la virgen su madre y de toda la corte celestial A vos R[everen]do p[adr]e Provincial lugar teniente del proposito general de la co[m]pañia de jesus i de sus sucesores en lugar de dios perpetua pobreza castidad y obediencia segun i como en las letras Apostolicas y constituciones de la dicha Compagnia esta declarado en el cuzco a cinco de julio de 1582 Años / Bernardo Bitti [destacado mío])

Luego, en 1584, se trasladó a Juli por un corto tiempo de dos meses, alternando un breve período en La Paz, para regresar nuevamente a Juli, y aunque todavía no se tengan datos precisos de los años sucesivos

sobre su permanencia en este pueblo, se estima que haya estado ahí y en otros pueblos aledaños al lago Titicaca hasta aproximadamente 1591. Se vuelve a tener registro de él en la Ciudad de los Reyes en 1595 por medio del *Cathalogo general de las casas y personas de la Compañía de Jesús de la Provincia del Perú* (ARSI, A.C. Perú 4 I-II f.31), donde figuran sus datos: “Hermano Bernardo Bitti – Camerino, en Italia – quarenta y seis años – medianas fuerzas – veintiocho años (de Compañía)– pintor – coadjutor temporal formado” (ARSI, A.C. Perú 4 I-II f.35) En el mismo catálogo, figura el hermano Joseph Abitabili, quién colaboró con Bitti en la serie de *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre*. De Abitabili se dice: “Nápoles – veintitrés años – buenas fuerzas siete años (de Compañía) officios de casa – coadjutor” (ARSI, A.C. Perú 4 I-II f.36).

Por lo tanto, es razonable afirmar que tanto el hermano Bitti, como el hermano Abitabili hayan partido juntos de Lima hacia Cuzco para trabajar en la iglesia y colegio de la Compañía, bajo el rectorado del padre Manuel Vásquez, quien había sido rector de Potosí y en septiembre de 1594 en la Congregación Provincial de Arequipa -convocada por el Provincial Padre Sebastián de la Parra- fue elegido Rector del Colegio de Cuzco (Egaña 1970, V, 598).

Entre los encargos que se dieron durante el rectorado del Padre Manuel Vásquez, destaca el hecho de haber llevado a término varios de los trabajos que fueron iniciados para la iglesia y para el Colegio de la Transfiguración, y principalmente:

La colgadura de lienzos que hizo para la capilla mayor... Son ocho y contienen los principales misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre, los cuales con otras muchas piezas más pequeñas con que están enriquecidas las celdas de casa y la capilla de la Concepción de nuestra Señora, que es la de la congregación de los estudiantes, hizo el Hermano Bitti con la ayuda del hermano Joseph *habitabili* de nuestra compañía *en espacio de un año natural* a quien es esta Provincia en mucha obligación. Por lo mucho que en este género la han ilustrado. La obra toda es tan cabal y perfecta, que pone devoción y aun admiración a todos cuantos la ven, y se ha tasado en ocho mil pesos, poco más, o menos, están los dichos lienzos y figuras de pincel al óleo en sus cuadros grandes labrados y dorados con sus cortinas de tafetán (El resaltado es mío)⁶.

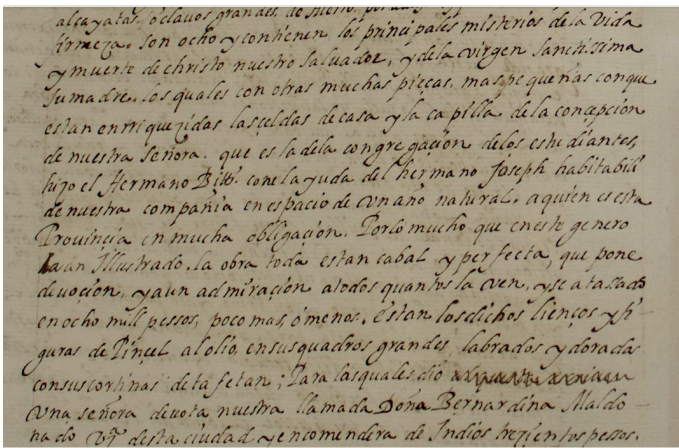


Fig. 2. Biblioteca del Congreso de Washington D.C., División de manuscritos, Historia o narración: 1600, f.23 v (det.).

Covarrubias Pozo describe en sus apuntes del 31 de marzo de 1596, sobre el hermano pintor:

Bernardo Bitti, hermano jesuita, pintor, natural de Camerino de Italia, que vino al Perú, juntamente que el P. Diego Bracamonte, pedido por el P. General Everardo Mercuriano, por su habilidad en el arte pictórico, pinta lienzos y retablos de talla y pincel, imágenes para los altares menores y todos los alrededores de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Lima. Llamado por el Padre Rector Diego⁷ Vásquez, viene a Cuzco, el año de 1596, para hacer cuadros grandes de los principales misterios de Nuestro Señor Jesucristo. Cuzco, 31 de marzo de 1596. (1958, p. 200; destacado mío)

Este documento sería hasta el momento el único que otorga el año exacto en el cual el hermano Bernardo hace su segunda aparición en la ciudad del Cuzco, en el año de 1596. Precisamente la serie de ocho lienzos sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre*, datan de este período y fueron elaborados con ayuda del hermano Giuseppe Avitabile, tal como lo describe el padre Antonio de Vega en su crónica de 1600.

La serie de ocho lienzos, la única que se conserva del hermano Bernardo Bitti, fue elaborada para la capilla mayor de la primitiva iglesia del colegio de la Transfiguración en el Cuzco, entre 1596 y 1598. Lamentablemente, tras la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, la serie fue vendida en 1786 al presbítero don Enrico Pacheco⁸, quien probablemente haya efectuado la compra de los 56 lienzos —entre ellos los 8 cuadros de Bernardo Bitti— de la iglesia y colegio jesuita por solicitud del obispo Juan Manuel Moscoso y Peralta, hombre culto y generoso, quien no se encontraba en Cuzco en 1786. Este ya había actuado como mecenas en su Arequipa natal, y continuaría con su obra caritativa y cultural en su siguiente diócesis, Granada, en España. Por ello es probable que haya sido él quien por medio de don Enrico Pacheco haya efectuado la compra de los cuadros para que fueran posiblemente entregados a diversas iglesias de la diócesis, entre ellas, la iglesia de Santo Tomás de Aquino (figura 3).



Fig. 3. Iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cuzco, fachada principal. Fotografía: Andrea Tejada Farfán, 2021.

Actualmente, en las paredes del presbiterio de la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan y en la nave en el lado del evangelio, encontramos los ocho cuadros: *Adoración de los pastores*, *Adoración de los Reyes Magos*, *Transfiguración*, *Oración en el huerto*, *Flagelación*, *Crucifixión*, *Aparición de Cristo resucitado a su madre* y *Ascensión*.

3. Análisis del cuadro *Oración en el huerto*⁹

39 Salió y, como de costumbre, fue al monte de Los Olivos. Los discípulos le siguieron.

40 Llegado al lugar les dijo: “Pedid que no caigáis en tentación”.

41 Se apartó de ellos como un tiro de piedra y, puesto de rodillas, oraba

42 así: “Padre, si quieres, a parta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya”.

43 Entonces se le apareció un ángel venido del Cielo que le confortaba.

44 Y sumido en agonía insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra.

45 Levantándose de la oración, vino donde los discípulos y los encontró dormidos por la tristeza.

46 Les dijo: “¿Cómo es que estáis dormidos? Levantaos y orad para que no caigáis en tentación”.

Lucas 22, 39-46

El Misterio sucede en el huerto de Los Olivos del monte de Getsemaní. Es el momento que antecede al prendimiento de Jesús y al inicio de su pasión. Los evangelios sinópticos narran este pasaje con algunas sutiles diferencias. Mateo y Marcos coinciden en señalar los nombres de los acompañantes de Jesús: “Tomó consigo a Pedro y a los de hijos de Zebedeo” (Mateo 26, 37); por su parte, Marcos indica que “Tomó consigo a Pedro, Santiago y Juan” (Marcos 14, 33). Si bien Lucas no refiere ninguno de estos nombres, él agrega dos datos más que nos ayudan a entender la iconografía de este episodio bíblico: la aparición “de un ángel venido del cielo” y el hecho de que el “sudor [de Jesús] se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra”. Por último, los tres coinciden en subrayar que al volver Jesús donde sus discípulos “los encontró dormidos por la tristeza” (Mateo 26, 46; Marcos 14, 40; Lucas 22, 45). Para referir la palabra tristeza, los evangelios de San Mateo y San Marcos nos comunican que “sus ojos estaban cargados”.



Figura 4. Bernardo Bitti, *Oración en el huerto*, 1596-1598, óleo sobre lienzo, 343 x 227 cm. Iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cuzco (Fotografía: Arzobispado del Cuzco).

Réau (2000) afirma que este tema es de origen oriental. Aparece a partir del siglo VI en los mosaicos de Rávena y en la miniatura del Evangelionario de Rossano, pero se vuelve popular a finales de la Edad Media.

Los elementos que componen la iconografía de este asunto han permanecido invariables desde la Edad Media tardía: Jesús en oración, el ángel que lo consuela, los apóstoles dormidos y, en la lejanía, Judas y sus acompañantes que entran por la puerta del cerco. El ámbito es un lugar rocoso, poblado de árboles, que se supone son los olivos que dan su nombre al monte. (Schenone, 1998, p. 185)

La lectura de la obra inicia con la figura de Cristo como punto de interés por su posición y por su tamaño en relación con los otros personajes. El dirige

su mirada hacia un ángel que destaca por sus coloridas alas, su figura joven y la sencillez y elegancia de su atuendo drapeado. Este desde lo alto con una mano apunta hacia el cielo y con la otra —aunque no se puede apreciar por el daño que ha sufrido la obra— se puede suponer que sostiene una copa. “El cáliz es una simple metáfora de la que se sirve Cristo para hablar de su Pasión como una copa de hiel que debe beber hasta las heces” (Réau, 2000, p. 445). La mirada de Jesús genera una línea de tensión con la mirada del ángel que se puede inferir. La línea de tensión que se marca por este intercambio de miradas acentúa el movimiento y lleva al espectador fuera del cuadro al seguir la señal del ángel. Esta comunicación entre el ángel y Jesús encuentra correspondencia también en el color azul que se ha utilizado para la vestimenta de ambos.

En primer lugar sobresale una loma cubierta de vegetación. En segundo término, Santiago, Juan y Pedro agrupados duermen en el suelo. Santiago se respalda sobre la loma, mientras que el único que deja ver completamente su rostro es Juan; él sostiene su cabeza con su mano derecha y permite notar los ojos hinchados o “cargados” por la tristeza, así como la expresión de aflicción de su rostro. Pedro se ubica detrás de él, soporta su rostro sobre su brazo izquierdo, reclinado en sus rodillas y con la mano derecha coge la espada. Llama particularmente la atención la postura de Juan, ya que presenta una exagerada e irreal posición al sostener su cabeza inclinada.

La agrupación de los apóstoles parece formar un solo elemento. Sus figuras han sido dispuestas alternando posiciones: derecha, izquierda, derecha; además, resaltan la unión de colores que predominan en la obra de Bitti: rosado, azul, verde, ocre y rojo. La concentración de sus figuras se ha conjugado de manera que sopesa el cuadro; así, por las líneas de tensión planteadas por la mirada entre Jesús y el ángel, así como por el punto de interés que ocupa Cristo, el peso visual recae sobre la derecha. Por lo tanto, la posición de los apóstoles ofrece cierto equilibrio al cuadro.

Jesús sobre la loma, arrodillado y en oración, levanta sus manos al cielo. Está vestido con una túnica azul y un extenso manto rosa lo cubre resaltando los pliegues de su vestidura. Su rostro bello y de facciones delicadas no aparenta ser el de un hombre afligido, eso solo se deja notar al distinguir las gotas de sangre que brotan como sudor de su cuerpo. La luz ingresa por el costado izquierdo del cuadro, ya que produce

una sombra muy oscura en una parte de la túnica de Jesús y en la zona del vientre del ángel. Pese a esto la luz es simbólica, pues la composición es muy plana y todo el cuadro se muestra iluminado. En cuanto a la vestimenta de Jesús, esta posee unos pliegues muy marcados, inverosímiles y al mismo tiempo muy elegantes. El contraste de luces y sombras que se deja ver en el atuendo le otorga atractivo y distinción, así como el manto rosa que cae sobre él casi de manera teatral. El llevar las mangas recogidas permite ver sus manos largas, estilizadas y con los dedos siempre en punta y las gotas de sudor de sangre que caen sobre sus brazos. Su rostro muestra las mismas facciones que en los otros cuadros de esta misma serie (a excepción de la *Transfiguración*); además, su rostro recuerda al de *Cristo resucitado* de Arequipa y al del *Bautismo de Cristo* de Juli. El mismo rostro delgado con las mejillas ruborizadas, nariz recta en punta, labios finos, cabellos castaños ondulados, barba con dos puntas que produce una sombra sobre el cuello, y ojos grandes con extensas pestañas. El rostro inclinado hacia arriba, casi de perfil, deja ver una oreja y las pequeñas gotas de sangre que caen por su frente hacia todo su cuello.

La irrupción del ángel en la escena aporta la sensación de movimiento y desprende una luminosidad en forma de rayos que alcanza y cubre parte del árbol de olivos. El ángel elegantemente vestido deja ver sus hombros y parte del pecho, un lazo cruza su cuello y el nudo cae a la altura de su pecho. Los lazos gruesos acartonados, propios del manierismo, aparecen en otras obras de Bitti, por ejemplo, en el cinturón que usa la Virgen María en la *Coronación* de Cuzco o en la *Virgen de la O* en Lima, así como en el lazo que lleva la Virgen en la *Aparición de Cristo resucitado a su madre* en esta misma serie.

El encanto del ángel se revela entonces en la elegancia de su atuendo que exhibe parte de su anatomía, como brazos y piernas. Un delicado broche dorado aúna el vestido y destaca el escote de la pierna derecha (figura 5). Este detalle del broche se repite también en la vestidura de unos de los ángeles en la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (figura 6) pintada por Bitti, actualmente en el Museo de la Catedral de Sucre. La particularidad de este elemento es otra marca en las obras del hermano jesuita, ya que se puede encontrar en diversos cuadros: el broche que remata el escote del cuello de san José en la *Adoración de los Reyes Magos* y, en el mismo lienzo, en las vestimentas

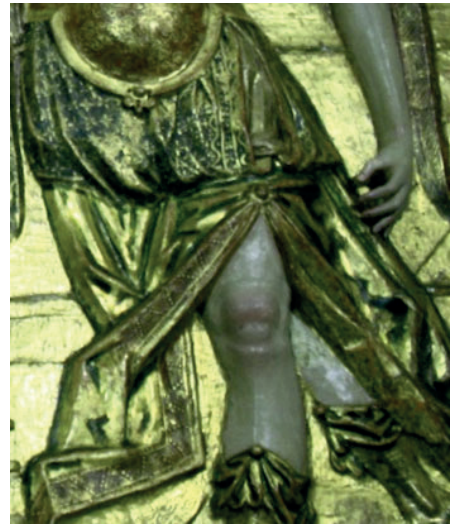
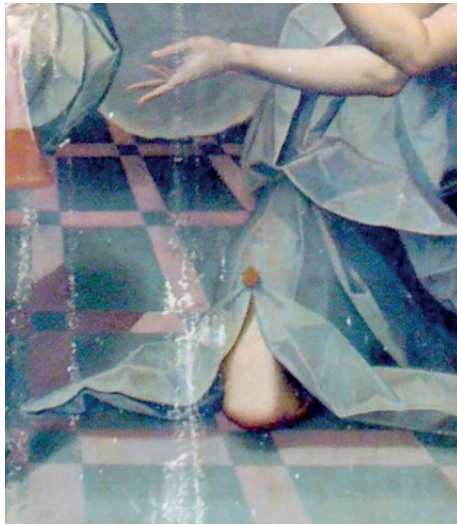


Figura 5. Izquierda: *Oración en el huerto* (detalle) de Bernardo Bitti, 1596-1598, óleo sobre lienzo, 343 x 227 cm. Iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cuzco (Fotografía: Arzobispado de Cuzco).

Figura 6. En medio: Bernardo Bitti, *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (detalle), 1598-1600, óleo sobre tela, 260 x 198 cm, Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre, Bolivia (Fotografía: Museo de la Catedral de Sucre).

Figura 7. Derecha: Bernardo Bitti, relieve de cedro, maguey y tela (detalle), 1581-1591, 396 x 305 cm. Iglesia San Pedro de Challapampa, Juli, Chucuito, Puno (Fotografía: Andrea Tejada Farfán, 2020).

de la comitiva de los Reyes; también lo encontramos en la *Coronación* de Cuzco, en la manga de uno de los ángeles músicos; además, en la manga de la túnica de María en la *Virgen con el Niño* de Arequipa; y hasta en las sandalias de Cristo en la *Transfiguración*, en esta misma serie. Este particular detalle no pasa desapercibido también en la escultura; así se puede apreciar en el atuendo que portan dos de los ángeles en el relieve de Challapampa¹⁰ (figura 7). Uno de ellos lleva puesto el broche a la altura del muslo, separando los pliegues de su vestimenta y dejando ver casi íntegra la pierna.

La inclinación del ángel en la *Oración en el huerto* resalta el carácter diagonal del cuadro y produce la sensación de movimiento; colabora, igualmente, el drapeado de su vestidura que sugiere desplazamiento. El colorido de sus alas muestra una conocida fusión de colores en la obra de Bitti: rosa, azul, verde y algunos destellos de blanco. Similar fusión se puede apreciar en las alas de los otros ángeles pintadas por él, como en la *Adoración de los pastores* y en la *Aparición de Cristo resucitado a su madre*.

Sobre la vegetación se puede ver en primer plano una pequeña loma con algunas plantas y el tronco de un árbol. Asimismo, otros troncos al lado izquierdo de la composición. En todo el terreno se puede notar la presencia de plantas que acompañan, incluso, al grupo de apóstoles. Detrás de Jesús un gran árbol que representa un olivo, aunque realmente las

hojas de un árbol de olivo no son ovaladas, como Bitti las pintó, sino más bien lanceoladas. Por lo general, cuando el hermano jesuita incluye naturaleza en sus pinturas, sigue el mismo modelo. ¿De dónde pudo tomar las referencias visuales para la vegetación que incluye en sus cuadros?¹¹ Francisco Stastny señala:

El impacto del grandioso paisaje andino y de la imponente extensión del altiplano suscitaron sin duda en el artista italiano esa profunda transformación. Bernardo Bitti buscó adrede, o tal vez sin percibirlo, una adaptación de los personajes de sus lienzos al ámbito de esa naturaleza inusitada para él y cuya inmensidad lo impresionó hondamente. (2013, p. 102)

Detrás del árbol de olivos se advierte a Judas de perfil, con barba, vestido de color ocre, cubierto con un manto rosa que llega con algunos soldados iluminados por una antorcha para prender a Jesús. No se ha detectado que Bitti haya seguido fielmente algún modelo visual para ninguna de sus obras, no obstante, se pueden advertir algunos elementos en sus composiciones que podrían haber sido tomados de fuentes italianas, flamencas y centroeuropeas.

Para esta composición no se puede descartar la posibilidad de que Bitti haya conocido la obra de Albert Dürero (Núremberg, 1471-1528) ya que es sabido que el pintor alemán, después de haber estado por segunda vez en Italia, entre 1505-1507, elaboró

tres series de la pasión de Cristo. La primera, *La gran pasión*, publicada en Núremberg en 1511, compuesta de doce xilografías que fueron impresas por separado entre 1496 y 1511. *La pequeña pasión en madera* fue publicada en 1511, integrada por 38 xilografías realizadas entre 1509 y 1511 y *La pequeña pasión en cobre*, formada de 16 grabados al buril, la mayor parte elaborados entre 1512 y 1513. *La Oración en el huerto* es el número dos del ciclo de dieciséis grabados. En la obra de Durero se aprecia a Jesús con los brazos alzados, mientras un ángel sostiene una cruz de tau y emana unos rayos luminosos con su presencia (figura 8).



Otra fuente que pudo haber tenido Bitti, sin duda, se trata de la *Evangelicae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal, publicado póstumamente en Amberes en 1593 en la editorial Plantin-Moretus, obra que se convirtió en un monumento de la imprenta flamenca en el siglo XVI. Contiene ciento cincuenta y tres grabados precedidos de un frontispicio, que también fue grabado. Los “inventores” de estas imágenes fueron Gian Battista Fiammeri, Bernardo de Passeri y Maarten de Vos; sus grabadores propiamente dichos fueron An-

Figura 8. Comparación de Cristo en el monte de los Olivos, de la Pasión de Alberto Durero, 1508, estampa, 11.4 × 7.1 cm, Fondo Fletcher 1919. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York (izquierda) y *Oración en el huerto* de Bernardo Bitti, 1596-1598, óleo sobre lienzo, 343 x 227 cm. Iglesia santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cuzco. Fotografía: Arzobispado del Cuzco (derecha).



ton, Hieronymus y Jan Wierix, así como Charles Mallery y Jan Collaert (Mesa y Gisbert, 1982, t. I, p. 103).

El grabado de *Cristo ora en el huerto* de Hieronymus Wierix, según Bernardino Passeri Romano, muestra una secuencia de escenas en una misma obra. Se puede notar que Cristo está de perfil y arrodillado, con las manos extendidas hacia los costados, mientras recibe el consuelo de un ángel, quien con la mano izquierda sostiene un cáliz y con la derecha señala hacia lo alto (figura 9).



Figura 9. Comparación de *Oración en el huerto*, de Hieronymus Wierix, 1593, grabado según Bernardino Passeri Romano (fl. 1577-1585). En Jerónimo Nadal, *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (Amberes, 1607) (Lám. 107). Y *Oración en el huerto* de Bernardo Bitti, 1596-1598 (derecha).

4. Sobre una atribución

El primero en atribuir la *Oración en el huerto* (figura 9) del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú a Bernardo Bitti fue Francisco Stastny¹² (1969), debido a que la encontró guardada en el depósito del Museo de Historia, al final de la década de 1960. El cuadro había sido adquirido en 1956 de la colección Yábar en el Cuzco por el Estado peruano. Stastny la asoció con lo escrito en la crónica de 1600 respecto al hecho de que el padre Manuel Vásquez, al finalizar su trienio como Rector, hizo encargar y asentar los lienzos, que “son ocho y contienen los principales misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima su madre” (Biblioteca del Congreso de Washington D.C., División de manuscritos, Historia o narración: 1600, f.23 v). Stastny consideró que el cuadro podría ser tal vez del conjunto de 8 lienzos elaborados para la iglesia de la Compañía de Jesús en Cuzco. Asimismo, José de

Mesa y Teresa Gisbert, quienes tuvieron oportunidad de verla expuesta en el Museo de Arte de Lima, confirmaron la atribución y afirmaron “indudablemente” que el cuadro sea de la mano de Bitti. Sin embargo, con la aparición de la serie íntegra en la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, se puede llegar a afirmar que la obra no pertenece a la serie a la que hace mención el cronista Antonio de Vega en 1600. Por lo tanto, es necesario un estudio de la materialidad del cuadro no solo para confirmar su datación o proponer una nueva, sino también para probar la autoría de Bernardo Bitti sobre el lienzo.

Se sabe, por medio de otros documentos, que la serie que actualmente se encuentra en la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan no fue la única serie que el hermano Bitti haya pintado. Así lo demuestra la Carta Anua de 1589, que da cuenta de elaboración de veintiséis lienzos para la iglesia del colegio Máximo de San Pablo:

Est e numero nostrorum Fratrum unus mirus artifex pingendi, ut eius toto Regno inclaruerit. Is praecipua Christi Domini mysteria rettulit in tabulas viginti sex, altas ulnis undenis, quindenis latas, quibus et aedem circumvestiit tanta cum elegantia et cura, ut intuentium oculos longa tenent admiratione defixos (Egaña 1966: 554).¹³

Asimismo, posterior a la colocación de la serie de los ocho cuadros de *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre*, data una Carta Anua de 1608, que relata:

En el Cuerpo de la Iglesia se han puesto doze quados [cuadros] grandes de los misterios principales de la Vida de Xpo [Cristo] nro [nuestro] Sr [Señor] todos guarnesidos de una moldura dorada de una tercio en ancho q [que] sirven de una muy vistosa y agradable colgadura La capilla mayor se adorno también subiendo los retablos q [que] por ella estaban demano del Herno [Hermano] Bernardo A compas de los del cuerpo de la Iglesia guarneciéndolos con una nueva y extraordinaria Guarnición Dorada y estofada de media vara en Ancho con sus cartones de suerte q [que] sirve al retablo y haze que toda la Capilla Parezca un apiñado¹⁴ (ARSI, Perú 13, f.66).

Por lo tanto, por medio de la documentación antes señalada, se conoce que hasta el año 1608 Bernardo Bitti había elaborado tres series de los Misterios de la vida y pasión de Cristo. Dos series para la iglesia del colegio de la Transfiguración en Cuzco y una para la iglesia del colegio Máximo de San Pablo en Lima.

Por lo expuesto, podría sugerirse que el cuadro "*Oración en el Huerto*, atribuido a Bernardo Bitti, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, pueda haber pertenecido a alguna de estas dos series, lamentablemente, perdidas. Sin embargo, los documentos nos indican que las tres series fueron de grandes dimensiones. Lo señala tanto la crónica del Padre Antonio de Vega al referirse a la serie de ocho lienzos en Cuzco: "Allí están dichos lienzos o cuadros, tan grandes como la colgadura que ahí se solía poner" (Biblioteca del Congreso de Washington D.C., División de manuscritos, Historia o narración: 1600, f.23 v); lo menciona la Carta Anua de 1589 -transcrita por José de Mesa y Teresa Gisbert- al nombrar la serie de 26 lienzos en Lima:

"Lo principal que ha hecho, son veintiséis tablas de los misterios de la vida de Cristo, de once palmos (1.65m) de altura por quince (2.30)" (Mesa y Gisbert 2005:57); y lo señala la Carta Anua de 1608 respecto a la serie de doce lienzos en Cuzco: "En el Cuerpo de la Iglesia se han puesto doze quados [cuadros] grandes". Por medio de estos antecedentes se llega a saber que las series sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo*, que el hermano Bitti pintó, fueron de considerable tamaño. Prueba de ello es la misma serie que se encuentra íntegra en Rondocan. Por tal razón, queda la pregunta sobre el cuadro atribuido en cuestión, ya que en el supuesto caso de que haya pertenecido a alguna serie, no coincidiría con las características antes señaladas.

Al mismo tiempo se evidencia un distanciamiento del esquema compositivo entre las obras homónimas, que fue advertido por primera vez por Luis Eduardo Wuffarden (2016). Una de las diferencias estilísticas que resalta es el hecho de que en la *Oración en el huerto* del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, el rostro de Jesús se haya representado totalmente de perfil, ya que en el corpus actualmente conocido de Bitti, Jesús ha sido representado siempre con el rostro inclinado, permitiendo la visualización de sus ojos. Se puede confrontar el detalle del rostro de Cristo en las siguientes obras: *La coronación de la Virgen*, iglesia San Pedro, Lima; *Bautismo de Cristo*, iglesia San Juan de Letrán, Juli; *La coronación de la Virgen*, iglesia Nuestra Señora de la Asunción, Juli; *Flagelación*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan; *Crucifixión*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan; *Aparición de Cristo resucitado a su madre*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan; *Ascensión*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan; *La coronación de la Virgen*, Museo del convento de la Merced, Cuzco; *Cristo atado a la columna*, Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre; *Lágrimas de San Pedro*, iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa; *Cristo resucitado*, iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa.

También se evidencia que entre ambos cuadros homónimos no existen los mismos modelos. Si bien se ha identificado que Bernardo Bitti no repetía exactamente sus composiciones, se pueden notar patrones comunes en los cuadros del mismo tema que pertenecen a su corpus, por ejemplo: *Adoración de los pastores*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan y

Adoración de los pastores, Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre; *Flagelación*, iglesia Santo Tomás de Aquino, Rondocan; *Cristo atado a la columna*, Museo de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe, Sucre y *Lágrimas de San Pedro*, iglesia de la Compañía de Jesús, Arequipa. También entre “Las coronaciones” se advierten similares patrones para las figuras de Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo con sutiles diferencias, así como se reincide en la configuración de la luminosidad, representada como un halo de luz en el cual se encuentran impregnados, a modo de marca de agua, los rostros de unos angelitos, y se refleja, además, que la disposición y agrupamiento de los ángeles en los tres cuadros del mismo tema, es similar. Por último, el ángel que se muestra en la *Oración en el huerto* de Rondocan, se encuentra también representado en otro cuadro de la misma serie: *Ascensión*, se puede identificar al ángel ya

que lleva puesta la misma vestimenta, con los hombros descubiertos. También el ángel que está representado en la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* en la Catedral de Sucre, lleva el mismo atuendo que el de la *Oración en el huerto* de Rondocan, con el detalle del broche que aúna el vestido y resalta el escote de la pierna derecha para ambos casos.

Debido a lo expuesto, no se han identificado características estilísticamente comunes entre la *Oración en el huerto* del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y la *Oración en el huerto* de Rondocan u otras obras de Bernardo Bitti, más allá de los colores típicos del estilo manierista, así como las figuras alargadas, afectadas y los pliegues acartonados de las vestiduras. Sería necesario el estudio sobre la materialidad de la obra, así como una investigación sobre su procedencia para precisar la pertenencia de este cuadro al corpus de Bernardo Bitti.



Figura 10. Comparación de cuadro atribuido a Bernardo Bitti, *Oración en el huerto*, óleo sobre tela, 133,1 x 103 cm, ca. 1596-1598, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (izquierda) con el de Bernardo Bitti, *Oración en el huerto*, óleo sobre lienzo, 343 x 227 cm, 1596-1598, iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, Acomayo, Cuzco (Arzobispado de Cuzco) (derecha).

5. Conclusiones

En el año 2010 se dio a conocer públicamente el hallazgo de la única serie de 8 lienzos, que se conserva íntegra, sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima su madre*, realizada por Bernardo Bitti, para la iglesia del colegio jesuita de la Transfiguración en la ciudad de Cuzco a fines del siglo XVI y que actualmente se encuentra ubicada en la iglesia Santo Tomás de Aquino en el distrito de Rondocan, provincia de Acomayo en Cuzco. La *Oración en el huerto* es uno de los ocho cuadros con mayor tensión en la serie, donde la impasibilidad de los apóstoles que se han quedado dormidos y que aparecen descansando a un lado contrasta con la soledad en que se muestra a Cristo ante el ángel que le ofrece el cáliz. Lo oscuro del paisaje, como corresponde a la escena representada, se ve iluminado por el ángel con el cáliz de la Pasión, indicando que el camino de la luz pasa por la aceptación de dicho cáliz. Descripción narrativa y propósito simbólico coinciden perfectamente en la composición de la obra.

El cuadro homónimo que alberga el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima) ha sido, hasta el momento, considerado parte del corpus del pintor jesuita; sin embargo, con el descubrimiento de la serie de Rondocan que contiene un lienzo del mismo tema, se llega a saber que la atribución realizada por Francisco Stastny sobre el hecho de que la *Oración en el huerto* de Lima haya sido tal vez parte de la serie de ocho lienzos que estuvieron en la iglesia de la Transfiguración a fines del siglo XVI, no corresponde a la luz del hallazgo de la serie sobre *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima su madre*, de Rondocan. Del mismo modo, la confirmación de la mencionada atribución realizada por José de Mesa y Teresa Gisbert, así como la afirmación de que el lienzo de Lima sea “indudablemente” de la mano de Bitti, se puede llegar a cuestionar debido a la notable diferencia compositiva entre ambos cuadros, datados del mismo período. Ante esto, los análisis sobre la materialidad y la procedencia del cuadro, serían convenientes para esclarecer el catálogo del hermano Bernardo Bitti.

Notas

- 1 Expreso mi agradecimiento al Excmo., y Reverendísimo Sr. Arzobispo del Cuzco, Monseñor Richard Daniel Alarcón Urrutia, al Padre Párroco de la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, César Ccorimanya Mayta por brindarme las facilidades que hicieron posible mi investigación, y al Sr. Evaristo Salas por concederme varios momentos de diálogo y obsequiarme sus escritos sobre la historia de Rondocan. Mi profunda gratitud a Luis Villacorta Santamato, por ser la persona generosa que me llevó a conocer y a estudiar la magnífica serie de Bernardo Bitti en Rondocan
- 2 En el año 2009 la carretera hacia Rondocan todavía no se encontraba asfaltada, por esta razón creemos en la dificultad que se tuvo para llegar al pueblo. En el año 2010, llegó un grupo de investigadores del Getty Conservation Institute que estudió y participó en la restauración de la vecina iglesia Santiago Apóstol de Kuñotambo. Entonces visitó la iglesia de Santo Tomás de Aquino de Rondocan, una de las posibles edificaciones a ser estudiada como parte del proyecto de investigación que habría de realizar con el entonces Instituto Nacional de Cultura (INC) y su Dirección Regional en Cuzco. Ese mismo año, el entonces director de la Dirección Regional del INC del Cuzco, Arq. Juan Julio García, le otorgó a Franz Grupp Castelo las primeras fotografías de los cuadros de la serie de Bernardo Bitti.
- 3 El Padre Rubén Vargas Ugarte S.J. narra el suceso en *Los jesuitas del Perú*, 1941, pp. 8-17; *Historia de la Compañía de Jesús en el Perú*, 1963, pp. 69-80; *Los jesuitas del Perú y el Arte*, 1963, pp. 66-75.
- 4 Expreso aquí mi agradecimiento al hermano jesuita Wenceslao Soto Artuñedo, S.I. quien halló el presente manuscrito, y gentilmente orientó mi búsqueda inicial en Archivo Romano Jesuita.
- 5 En el mismo libro que contiene la fórmula de los últimos votos del hermano Bernardo Bitti, se encuentra, además, la fórmula de los últimos votos del hermano Pedro de Vargas, quien —como señala su manuscrito— realizó sus últimos votos en Lima el 14 de agosto de 1588 (ARSI, Antigua Compañía, Fórmulas de los últimos votos, HISP. 47, folio 182).

- 6 El documento manuscrito, que se publica por primera vez en el presente artículo, fue transcrito parcialmente por el Padre Rubén Vargas Ugarte y publicado en el año 1948, bajo el título de "Historia del colegio y universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco". Se pudo revisar el manuscrito en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. y se constató que el padre Vargas Ugarte omitió en su transcripción el apellido "habitabili" del hermano Joseph (Giuseppe), además de no haber transcrito el periodo de tiempo en el cual se realizó la mencionada serie: "en espacio de un año natural". El descubrimiento del tiempo en el cual se ejecutó la serie de ocho lienzos, permitirá nuevas aproximaciones en relación al proceso creativo del pintor jesuita, que esperamos presentar a futuro.
- Transmito mi agradecimiento a la Fundación Carl y Marilyn Thoma, que me otorgó el Premio de Viaje Exploratorio (2022), porque hizo posible mi investigación en la Biblioteca del Congreso de Washington D.C. al igual que en el Archivo de la Sociedad Jesuita en Roma.
- 7 La crónica del padre Antonio de Vega, indica que el nombre del Padre Rector fue Manuel Vásquez.
- 8 Sobre el desplazamiento de la serie desde la iglesia del colegio de la Transfiguración hasta la iglesia Santo Tomás de Aquino de Rondocan, se puede consultar: Tejada (2019).
- 9 *Figura 4.*
- 10 Expreso mi agradecimiento al Excmo., y Reverendísimo Sr. Obispo de la Prelatura de Juli, Monseñor Ciro Quispe López y al R.P. Baltazar Parillo Mamani, director del Archivo Histórico de la Prelatura de Juli, por la disponibilidad para acogerme durante mis estancias de estudio y colaborar con mi investigación.
- 11 Se ha podido identificar, por primera vez, que el hermano Bernardo Bitti pintó motivos de la naturaleza local, en una de las obras de esta misma serie: *Adoración de los pastores*. Es el caso de la flor *C'hiri c'hiri*, palabra quechua que significa frío-frío —una delicada flor amarilla que crece en temporada de lluvia en el Sur andino—, además de la planta del llantén. Ambas plantas medicinales son utilizadas como analgésicos.
- Expreso aquí mi agradecimiento a mi amigo Alex Ramos Gamarra, quien me ayudó con diligencia y entusiasmo no solo a identificar ambas plantas en el cuadro de Bitti, sino también a encontrarlas en el hermoso camino a Kuñotambo. El descubrimiento de estos motivos fue presentado por primera vez en la tesis "Del Cuzco a Rondocan: La serie de *Los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre* de Bernardo Bitti S. J." (abril de 2021).
- 12 La historiografía de la obra de Bernardo Bitti inicia, en Perú, con los estudios realizados por el Padre Rubén Vargas Ugarte, Francisco Stastny, Martín Soria, José de Mesa y Teresa Gisbert, entre otros, con quienes todos los amantes del arte y de la historia, debemos estar agradecidos, ya que todos ellos han contribuido, significativamente, con sus investigaciones entre, aproximadamente, desde 1940 hasta la década de 1980, inclusive con algunas publicaciones entorno al año 2000. No obstante, sus principales aportes se dieron en el marco señalado. Desafortunadamente ninguno de los primeros investigadores que abordaron el estudio de la obra de Bernardo Bitti tuvo la posibilidad de conocer y estudiar la serie de Rondocan in situ para poder entablar nuevas relaciones y comparaciones dentro de su mismo corpus. Por esta razón se acentúa la importancia del estudio de la obra de Bernardo Bitti, a la luz del hallazgo de la serie de Rondocan.
- 13 "Está entre el número de los nuestros un hermano extraordinario artista pintor, cuyo nombre brilla en todo el reino. Lo principal que ha hecho, son veintiséis tablas de los misterios de la vida de Cristo, de once palmas (1.65m) de altura por quince (2.30) de ancho los cuales rodean el interior del templo con tal elegancia y dignidad que retienen largamente los ojos fijos en ellas" (Mesa y Gisbert 2005:57).
- 14 Transcripción realizada por Milena Manotupa Gómez.

Referencias bibliográficas

Fuentes manuscritas

Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI)

ARSI, Antigua Compañía, Fórmulas de los últimos votos, HISP. 47, f. 16, f. 182.

ARSI, Antigua Compañía, Perú 4 I-II f.31, f.35, f.36.

ARSI, Antigua Compañía, Perú 13, f.66

Biblioteca del Congreso de Washington D.C., División de manuscritos, Historia o narración: 1600, f.23 v

Fuentes primarias impresas

Covarrubias, J. (1958). *Cuzco colonial y su arte. Apuntes para la historia de los monumentos coloniales del Cuzco*. s. e.

Dejo SJ, J., Mujica, R., Fernández SJ, R.; Bacigalupo, J.; Battisti, A. C., Klaiber, J. (2021). *Una crónica jesuita olvidada: edición y estudio de la historia de la provincia peruana de la Compañía de Jesús, de Diego Francisco Altamirano*. Universidad Antonio Ruiz de Montoya.

Desclée de Brouwer (Ed.). (2009). *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer.

Egaña, A. (1966) *Monumenta Peruana IV (1586-1591)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu.

Egaña, A. (1970) *Monumenta Peruana V (1592-1595)*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu.

Nadal, J. (1593). *Evangelicae Historiae Imagines Ex ordine Evangeliorum, qual toto anni Missae Sacrificio recitantur, in ordine temporis vitae Christi digestae*. Antuerpiae: s. e.

<https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n6/mode/2up>

Nadal, J. et ál. (2007). *Annotations and meditations on the Gospels*. Sant Joseph's University Press.

Vega, A. y Vargas, R. S. J. (1948). *Historia del colegio y universidad de San Ignacio de Loyola de la ciudad del Cuzco*. Cía. de Impresiones y Publicidad.

Fuentes secundarias

Amerio, E. (2018). Democrito 'Bernardo' Bitti S. J. Un pintor de las Marcas hacia el Nuevo Mundo. *Silex (Lima)*, 8(2), 17-42.

Cohen, A. (2015). *Pintura colonial cusqueña*. Haynanka Ediciones.

Grupp, F. y Mercado, Z. (2010). Bernardo Bitti, padre de la cultura virreinal americana, *Persona y Cultura (Arequipa)*, 18(8), 114-123.

Mesa, J. y Gisbert, T. (1974). *Bitti un pintor manierista en Sudamérica*. Universidad Mayor de San Andrés.

Mesa, J. y Gisbert, T. (1982). *Historia de la pintura cusqueña*. 2 tomos. Fundación Augusto N. Wiese.

Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano*. 2 tomos. Ediciones Serbal.

Schenone, H. (1998). *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Tarea.

Stastny, F. (1969). Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI. En *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas* 22 (pp. 7-45). s. e.

Tejada, A. (2019). Una serie de cuadros de Bernardo Bitti: del Cuzco a Rondocan a través de sus fuentes documentales. *Revista del Archivo General de la Nación*, 34(2), 43-59. <https://doi.org/10.37840/ragn.v34i2.94>

Tejada Farfán, A. G. (2021). *Del Cuzco a Rondocan: La serie de los principales Misterios de la vida y muerte de Cristo nuestro Salvador y de la Virgen Santísima, su madre de Bernardo Bitti S. J.* (Tesis para optar por el grado de Magister en Historia del Arte y Curaduría). Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/20869>

- Vargas Ugarte, R. (1963). *Los jesuitas del Perú y el arte*, Talls. Iberia, Librería e imprenta Gil.
- Viñuales, G. y Gutiérrez, R. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Universidad de Lima.
- Wuffarden, L. E. (2016). De los orígenes a la era Mollinedo (1560-1700). En Kusunoki, R. y Wuffarden, L. E. (Eds.), *Pintura Cuzqueña* (pp. 19-37). Museo de Arte de Lima

José Carlos Mariátegui: entre las políticas culturales y la gestión cultural

José Carlos Mariátegui: Between cultural policies and cultural management

Víctor Vich

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú
Contacto: vvich@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0003-4192-6873>

José-Carlos Mariátegui E.

Archivo José Carlos Mariátegui, Lima, Perú
Contacto: jcm@mariategui.org
<https://orcid.org/0000-0003-4538-2551>

RESUMEN

Este ensayo explora la faceta de José Carlos Mariátegui como observador de las políticas culturales del Estado y como gestor cultural desde la sociedad civil. Mariátegui fue un incansable fundador de periódicos y revistas, y promovió un tipo de producción editorial que estuvo marcada por novedosos modelos de sostenibilidad y difusión. Su objetivo consistió tanto en contribuir a transformar la cultura entendida como "modo de vida" como en proponer proyectos editoriales destinados a formar ciudadanos más informados, con nuevas ideas y con una sensibilidad distinta de la propuesta por la sociedad capitalista. Por ello, este artículo explora esta faceta poco estudiada del trabajo de José Carlos Mariátegui a partir de su práctica periodística, de su labor en el campo editorial –que abarcó la creación de la editorial Minerva y los modelos de sostenibilidad de *Amauta* y *Labor*–, y de su incesante preocupación por las políticas culturales en el Perú (entendidas como instancias de democratización de la cultura). Debido a ello, organizó una extensa red de contactos que aseguraran un eficiente sistema de difusión. Argumentamos que Mariátegui no solo fue quien produjo el pensamiento más original de la modernidad peruana, sino que, además, él fue un dinámico agente cultural en búsqueda de significativas transformaciones en el país.

Palabras clave: José Carlos Mariátegui; Políticas culturales; Gestión cultural; Industria editorial; Revista *Amauta*; Socialismo

ABSTRACT

This essay explores José Carlos Mariátegui's facet as an observer of state cultural policies and as a cultural manager from civil society. Mariátegui was a tireless founder of newspapers and magazines, and promoted a type of editorial production that was marked by novel models of sustainability and dissemination. His aim was both to contribute to transforming culture understood as a "way of life" and to propose editorial projects aimed at forming more informed citizens, with new ideas and a different sensibility from that proposed by capitalist society. For this reason, this article explores this little-studied facet of José Carlos Mariátegui's work based on his journalistic practice, his work in the publishing field –which included the creation of the Minerva publishing house and the sustainability models of *Amauta* and *Labor*–, and his incessant concern for cultural policies in Peru (understood as instances of democratization of culture). As a result, he organized an extensive network of contacts to ensure an efficient system of dissemination. We argue that Mariátegui was not only the one who produced the most original thought of Peruvian modernity, but he was also a dynamic cultural agent in search of significant transformations in the country.

Keywords: José Carlos Mariátegui; Cultural Policies; Cultural Management; Publishing Industry; *Amauta* Magazine; Socialism

*El Perú es un país de rótulos y etiquetas;
hagamos algo con contenido, con espíritu.*

José Carlos Mariátegui

1. Introducción

Mariátegui fue un incansable gestor cultural y esta faceta ha sido poco referida en la bibliografía académica. Es más, salvo excepciones, ha sido poco integrada al interior de sus propuestas sobre la necesidad de construir el socialismo. En sus escritos, sin embargo, le asignó siempre un papel decisivo a lo que hoy llamamos “políticas culturales”. Por un lado, Mariátegui buscaba construir nuevos modelos de gestión a fin de democratizar el acceso a los objetos culturales y, por otro, sostenía que un verdadero cambio social no era posible sin una verdadera transformación en los hábitos heredados, en la sensibilidad y en los imaginarios sociales. Mariátegui sabía bien que “todo cambio político que no arraigara en los sentimientos y percepciones de la gente —vale decir, que no garantizara su aprobación y que no se engranara con sus deseos— era poco probable que durara mucho tiempo” (Eagleton, 2005, p. 58). Por eso, en uno de sus ensayos, afirmó lo siguiente: “Marx entendió siempre, como condición previa de un nuevo orden, la capacitación espiritual e intelectual de la sociedad en su conjunto” (Mariátegui, 1974a, p. 67).

Como sabemos, el Amauta fue simultáneamente un pensador y un activista. Su opción no solo fue interpretar el mundo, sino contribuir a transformarlo. En él se combina el pensador con el militante, el intelectual con el editor y el crítico de arte con el fundador de sindicatos. Desde un marxismo heterodoxo, Mariátegui siempre le asignó un papel fundamental a la cultura y a las ideas. En muchos de sus escritos, la rígida oposición entre “base económica” y “superestructura ideológica” (categorías —valga la aclaración— que Mariátegui nunca usó) quedó desestabilizada por la importancia que les asignó a las prácticas del arte como una estrategia decisiva hacia el cambio social. Mariátegui siempre sostuvo que buena parte del trabajo político consistía en proponer nuevas prácticas culturales capaces de transformar los

modos de pensar, de sentir y de actuar de la sociedad. No se trataba, por tanto, de cambiar únicamente el “modo de producción” (Mariátegui tampoco usa esta categoría), sino de intervenir en las representaciones existentes y en los hábitos culturales.

Al interior de su proyecto político, el papel que cumplió la labor editorial fue decisivo. Mariátegui la entendió como una intervención en la esfera pública. Tanto la acción editorial como el periodismo fueron las prácticas fundamentales de su proyecto cultural. Entendía que las publicaciones estaban destinadas a enriquecer el pensamiento, generar ideas nuevas y articularse con las organizaciones sociales. Como veremos más adelante, diseñó un modelo integral de gestión a través de la incorporación de nuevas estrategias de producción y circulación acordes con el proceso de modernización del país (Castillo, 2019, p. 54).

2. Cambiar el periodismo

El periodismo no solo fue la práctica formativa en Mariátegui, sino también una opción fundamental en su proyecto político y cultural. Con tan solo quince años, en 1910 Mariátegui ingresó de “alcanza-rejones” en la imprenta del diario *La Prensa*, donde trabajó luego como ayudante de linotipista y corrector de pruebas¹. Estas labores, que podrían ser consideradas menores, le permitieron adquirir un conocimiento empírico de los procesos de impresión, hecho que resultó invaluable para sus futuros proyectos editoriales. Primero se encargaba de recoger los artículos de los redactores para entregarlos a la imprenta, de llevar los cables de agencias de noticias a la redacción, ocasión que aprovechaba para leerlos y, en muchos casos, traducirlos del francés, idioma que conocía bien y era la *lingua franca* de aquella época. En 1913, Alberto Ulloa Cisneros, director de *La Prensa*, identificó sus capacidades y ordenó que pasase a redacción. En 1915, se crea el Círculo de Cronistas en el que Mariátegui partici-

pó como secretario y luego como vicepresidente de la Junta Directiva². Su temprano involucramiento en la gestación de dicha agremiación evidencia su verdadero interés en la formación de cuadros profesionales que activaron nuevas formas de participación en la vida pública (Thissen, 2017, pp. 92-96).

En 1916, Mariátegui ingresó al recientemente fundado periódico *El Tiempo* como cronista parlamentario con la columna “Voces”, dedicada a reseñar los avatares de la política nacional. Este trabajo le permitió formarse como “escritor político, discutido e influyente” (Tauro, 1992, p. XII). En paralelo, en 1917, inició su primer intento por fundar un periódico propio como fue el diario *La Noche* en contraposición al diario *El Día*, este último vinculado al gobierno de José Pardo. Fue desde ahí que comenzó a definir una postura nada complaciente con la convicción de que el periodismo era un lugar de crítica al poder y un dispositivo para difundir la verdad. A Mariátegui, no le interesaba el periodismo orientado a defender intereses particulares, sino aquel capaz de describir la realidad desde el punto de vista de los actores sociales y sus organizaciones directas.

Con Félix del Valle y César Falcón fundan la revista *Nuestra Época*, publicada en junio de 1918. Aunque de corta existencia —tan solo dos números—, su primer artículo, contra las malas prácticas militaristas, ocasionó que un grupo de jóvenes militares lo golpearan abusivamente. Luego, en 1919, fundó *La Razón*, que buscó ser un portavoz de las nuevas demandas obreras y universitarias. Esta fue una empresa compleja, pues al no contar con medios de producción propios, dependían de la imprenta del Arzobispado de Lima. Finalmente, el diario fue clausurado por la presión del gobierno de Leguía y Mariátegui, junto con Falcón, fueron enviados a Europa en una sutil deportación. A su regreso, luego de haber observado los periódicos y las revistas europeas del momento, dirigió la revista *Claridad* (1923-1924) y fundó *Amauta* (1926-1930), que fue uno de sus legados más importantes. Todas estas experiencias le proporcionaron un gran conocimiento de la labor periodística, del proceso editorial y de su importancia en la esfera pública del momento.

3. Cambiar la producción editorial

La estadía de Mariátegui en Europa (1919-1923) fue

determinante y le sirvió para conocer otro tipo de experiencias (políticas, artísticas, editoriales) y para establecer una red de contactos hacia futuros proyectos. En Europa, admiró publicaciones como *Clarté* (fundada por Henri Barbusse), *L'Ordine Nuovo* (fundada por Antonio Gramsci) y *La Rivoluzione Liberale* (fundada por Piero Gobetti). Estos proyectos eran plataformas concebidas como foros para articular las luchas de los trabajadores y definir un nuevo proyecto de sociedad.

Mariátegui regresó al Perú en 1923 con la intención de proponer un proyecto de transformación social y cultural de gran envergadura. Pronto se unió a la Universidad Popular González Prada, donde dictó 23 conferencias abiertas al público en general³. Su interés era ilustrar los cambios políticos, económicos y culturales que estaban teniendo lugar en el mundo en ese momento. Entre ellos, Mariátegui percibió transformaciones en las tecnologías y buscó aprovecharlas al máximo, ya que creía que desde ahí se podría mejorar “el tejido nervioso de esta humanidad internacionalizada y solidaria”. (Mariátegui, 1985a, p. 164).

Una de las características de nuestra época es la rapidez, la velocidad con que se propagan las ideas, con que se transmiten las corrientes del pensamiento y la cultura. Una idea nueva, brotada en Inglaterra, no es una idea inglesa, sino el tiempo necesario para que sea impresa. Una vez lanzada al espacio por el periódico esa idea, si traduce alguna verdad universal, puede transformarse instantáneamente en una idea universal también. (Mariátegui, 1985a, p. 165)

Por eso, a poco tiempo de regresar a Lima, le escribió a Pedro Ruiz Bravo, director de *El Tiempo*, para manifestarle las razones que lo impulsaban a volver a participar en la compleja vida política nacional, pero sobre todo por su interés en adquirir este medio, en el que había trabajado antes de partir a Europa:

Piensen todos que la situación política es complicada y difícil. Y yo no lo pongo en duda. Pero a mí, precisamente, me atraen las situaciones difíciles y complicadas.

Tengo el proyecto de publicar un diario y tengo, sobre todo, los capitalistas necesarios para esta empresa. Pero encuentro preferible por varias razones —ahorro de tiempo, de esfuerzo, etc.— adquirir un diario existente. Y pienso que a Ud.

tal vez le convenga enajenar sus derechos en “El Tiempo” y que, en este caso, Ud. y la empresa que represento podrían entenderse y hacer un buen negocio. (Mariátegui, 1923)

Pese a que esta adquisición no pudo concretarse, Mariátegui no se dio por vencido. En octubre de 1925, junto con su hermano Julio César, fundó la Editorial Minerva, dedicada a la publicación y venta de libros (Pinamonti, Mariátegui y Escobar, 2009). Fue el pintor Emilio Goyburu Baca el encargado de diseñar el logotipo de esa diosa de la sabiduría, las artes y de la estrategia militar. La primera gran acción de la editorial fue la adquisición de la imprenta modelo Export 6, de la empresa turinesa *Società Nebiolo*. Podemos decir que esta máquina, —que se expone hoy de forma permanente en la Casa de la Literatura Peruana— dio un giro tecnológico en la producción del libro en el Perú y, gracias a ella, y permitió iniciar un ambicioso plan de publicaciones⁴. En 1925, en la serie Biblioteca Moderna, Mariátegui publicó su primer libro *La escena contemporánea* y lanzó al mercado publicaciones de autores peruanos y extranjeros como Manuel Beingolea, José María Eguren, Alcides Espelucín, Luis Guillén, Mariano Iberico, Serafin del Mar, Antenor Orrego, Magda Portal, Luis E. Valcárcel, Máximo Gorki, entre otros.

Es claro que *Minerva*, gracias al gran conocimiento que Mariátegui tenía, estableció un vuelco tecnológico sin precedentes en la historia editorial peruana. Antes de ella, las condiciones materiales de impresión eran incipientes, lo que no permitía un nivel alto de calidad. Los escritores debían fungir de editores y no existía en el Perú la capacidad técnica para la producción gráfica del libro. Sin embargo, en su papel como director literario y artístico de la Editorial Minerva, Mariátegui se convirtió en un editor cuidadoso preocupándose por los detalles, desde la impresión hasta la distribución. Más allá de establecer un sólido plan de publicaciones, estuvo siempre preocupado por la composición de textos, en particular de los libros de poesía, que requerían de un cuidado especial en la edición, como el libro *Poesías*, de José María Eguren y, sobre todo, como los *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat, cuya complejidad técnica requería mucha pericia debido al uso de diez tipos distintos de tipografía y un formato largo especial. (Castillo, 2019, p. 77)⁵.

El gran conocimiento editorial que Mariátegui tenía puede notarse también en la elaboración del llamado *Catálogo de tipos, orlas y viñetas*, donde se muestran 62 variantes de fuentes tipográficas que había adquirido en Italia tomando como referencia los estilos gráficos de las revistas de vanguardia⁶. Para elaborarlo, Mariátegui compuso una serie de “frases modelo” (del tipo, *La vida es un Paraíso..... Perdido*) en las que se aplicó las distintas fuentes y variantes tipográficas en altas y bajas, y en diferentes estilos (cursivas y negritas). Las frases, si bien tenían como función presentar la variedad de tipos, muestran sutilmente las preocupaciones políticas de la editorial:

QUEREMOS ABARATAR EL LIBRO, ES NUESTRO FIN; Nuestra Imprenta ha sido montada con especial **ESMERO TECNICO;** **TODAS LAS PERSONAS CULTAS,** y en particular los hombres de ciencia y arte, **SON INVITADOS**

Dicho de otra manera: la editorial no solo exhibía conocimiento y dominio técnico, sino que siempre propiciaba un ambiente intelectual que hizo posible que el trabajo sobre los aspectos materiales del libro pudiera fomentar nuevas formas de experiencia estética (Castillo, 2019, p. 71). De hecho, entre 1928 y 1929, seis libros de la editorial fueron premiados en concursos convocados por el Concejo Provincial de Lima: *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel (1927); *Una esperanza i el mar*, de Magda Portal (1927); *5 metros de poemas*, de Carlos Oquendo de Amat (1927); *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui (1928); *Historia de Jauja*, de Abelardo Solís (1928); y *El hombre del Ande que asesinó su esperanza. Poemas unilaterales*, de José Varallanos (1928). Se tiene identificado que se publicaron cerca de 50 obras, muchas de las cuales han tenido hasta hoy una influencia central en la escena cultural del país⁷.

Hay que subrayar además que el objetivo de la creación de la editorial nunca fue el afán de lucro ni el enriquecimiento personal. Todo el trabajo que Mariátegui realizó a lo largo de su corta vida fue siempre propuesto como una contribución al país y no como un simple emprendimiento individualista. Mariátegui entendía que los objetos culturales, portadores de una nueva sensibilidad, debían democratizarse y ser el cimiento de la nueva sociedad. En sus palabras, se trataba de “someter” el dinero a los principios del arte

y del bien común para construir una sociedad más justa y solidaria (Mariátegui, 1974b, p. 81). De hecho, en el Boletín Bibliográfico de la Editorial Minerva, se define el enfoque humanista y universalista de su proyecto editorial:

Se ha fundado esta editorial con el objeto de dotar a la cultura peruana de una verdadera y orgánica casa de ediciones científicas, literarias y artísticas, que acerque a los autores al público, que contribuya al intercambio intelectual hispano-americano y que difunda el libro peruano en el Perú y en el Continente. La Editorial Minerva quiere ser un hogar y un órgano de la producción científica, literaria y artística peruana. Publicará un libro mensual, elegido entre los que, originales e inéditos, reciba de escritores de la lengua y entre las traducciones especiales que encargue a sus colaboradores para revelar al público hispano-americano las más recientes producciones del pensamiento occidental. La Editorial Minerva asegurará a los autores la más extensa circulación de sus obras en el Perú, en América y en España. Sostendrá activo intercambio con las principales editoriales y librerías de las capitales ibero-americanas. Todas las personas cultas, —y en particular los hombres de ciencia y de letras—, son invitados a conceder su apoyo a este esfuerzo cultural. (Imprenta y Editorial Minerva, 1926)

4. Cambiar las políticas sobre el libro

Como editor, Mariátegui no solo se convirtió en un agente de la transformación editorial del país, sino que también reflexionó sobre las políticas de Estado en el sector cultural. En diversos escritos, expuso duras críticas a la escasa inversión en cultura por parte del Estado, en años en donde la asignación a las Fuerzas Armadas superaba el 20 % del presupuesto nacional.

Por eso, reflexionó sobre la necesidad de desarrollar una industria editorial sólida, analizando los problemas que conforman la “cadena de valor del libro”. Realizó comentarios sobre la forma poco rigurosa en que se llevaban a cabo los concursos en el Perú y subrayó, además, la necesidad de desarrollar ferias de libros (“Concursos y premios literarios”⁸). Sostuvo que la Biblioteca Nacional era la “Cenicenta del presupuesto de la República” y que no existía en el Perú una sola biblioteca bien abastecida que pudiera contribuir a producir un mejor conocimiento

sobre la realidad (Mariátegui, 1974b, p. 123). Además, sustentó que las librerías existentes no tenían una organización técnica y que todo era muy precario y desordenado (Mariátegui, 1974b, p. 142). Al mismo tiempo, escribió sobre el alto precio de la tarifa postal (“El índice del libro”, “El problema editorial”) y, tomando como referencia la feria organizada por Samuel Glusberg en Mar del Plata, buscó proponer el desarrollo de una industria de libros en América Latina para hacerle frente a la hegemonía de las editoriales españolas: “La circulación del libro americano en el continente, es muy limitada e incipiente [...]. En lo que concierne a su abastecimiento de libros, los países de Sudamérica continúan siendo colonias españolas”, aseveró con énfasis (Mariátegui: 1974b, pp. 139-140)⁹.

Todos estos comentarios demuestran el profundo entendimiento que Mariátegui tenía del funcionamiento de la industria editorial, según lo que hoy podríamos denominar las “industrias culturales”. Sus ideas abogaron por gestionarlas en conjunto, promoviendo la articulación del libro con las bibliotecas, ferias, concursos y diversas formas de distribución que pudieran nutrir al sistema de una manera más dinámica. De hecho, para Alberto Tauro (1946), Mariátegui fue un precursor de las políticas culturales en el Perú.

5. El modelo de *Amauta*

Con *Amauta*, Mariátegui propuso no solo una revista, sino un proyecto integral más allá de las disciplinas académicas y profundamente innovadora en su forma de circulación. Desde su primer número, se configuró como una revista de vanguardia que convocaba a los nuevos grupos para comenzar a construir un verdadero cambio social. Sin embargo, no es este el lugar para comentar las características de la revista, —ya muchas veces estudiada—, pero sí para detenernos en su modelo de gestión y de negocio¹⁰.

Mariátegui crea la *Sociedad Editora Amauta* con el fin de articular un modelo de negocio mixto; es decir, no se trataba solo de crear valor económico, sino también social. Para ello, además de la venta directa de la revista *Amauta*, se ofrecían diferentes esquemas de suscripción y publicidad comercial. Además, estableció una innovadora estrategia de apoyo mediante un modelo de accionariado difundido, que permitía a

personas y organizaciones ser accionistas de la sociedad y de esa forma apoyar al proyecto. Asimismo, se propuso un agresivo plan editorial, con el objetivo de dotar a la cultura peruana de una verdadera y orgánica casa de ediciones científicas, literarias y artísticas. El modelo de negocio incluía la distribución y venta de otros libros y revistas mediante la *Oficina del Libro*, como se verá más adelante. De hecho, su particular modelo de negocio hizo de *Amauta* —en un contexto de revistas de poca vida y limitada circulación— una de las publicaciones periódicas latinoamericanas más influyentes del momento (Tauro, 1994, p. 10).

En una carta enviada por Mariátegui a Mario Nerval en 1927, explicó lo siguiente: “Su economía está calculada sobre la base de una circulación mínima de 4000 ejemplares, pues queremos mantenerla al alcance del pueblo. Del número 5 hemos hecho un tiraje de 3500 ejemplares”. Investigaciones posteriores señalan tirajes de entre 4000 y 5000 ejemplares (Flores Galindo, 1989; Wise, 1978), que, considerando las limitaciones de la época —en términos de comunicación y transporte— y la población de aquel entonces, podrían ser comparables a publicar hoy entre 30 000 a 60 000 ejemplares. Vale mencionar que entre 1900 y 1930 hubo un incremento del público lector en el país: el consumo de diarios y publicaciones creció en un 265 % y la alfabetización aumentó en un 221 % (García Liendo, 2016).

El modelo de suscripción de *Amauta* era de dos tipos: dos soles por semestre y cuatro soles por un año. Se editaba, además, una edición en papel *snov* en tirada numerada del 1 al 100 para los amigos de la revista. En el número 8, con total transparencia, se presentaron los estados financieros al 30 de abril de 1927. Dichos datos muestran que, del total de ingresos, el 52 % provenía de las ventas; el 17 %, de suscripciones; y el 30 %, de anuncios publicitarios.

La Sociedad Editora *Amauta* se fundó el 12 de marzo de 1928, dos años después de la aparición de la revista¹¹. Aparte de Mariátegui como su director y de Ricardo Martínez de la Torre como su gerente, aparece una larga lista de accionistas iniciales: Antonio Zincopa Pineda, Miguel Adler, Pedro Fausto Posada, Bernardo Regman y Fabio Camacho. En una segunda Junta General, se incluyen los nombres de las personas que integraron el primer directorio: Emilio Romero, Carmen Saco, Avelino Navarro y Julio

César Mariátegui. Como accionistas figuran Teodoro Elmore y Óscar Herrera. Una revisión de los talonarios de los certificados de las acciones emitidas nos permite identificar a los demás miembros de la sociedad donde figuran: Julia Codesido, Nicanor A. de la Fuente, T. Mario Bazán, Ricardo A. Miranda, Mario Nerval, Amadeo Tasa Navarro, Manuel N. Ranello, Isaac Rabinovich, Jacobo Rosenblit, José Lerner, Luis Heraud, Juan Laudi, Teodoro Elmore, Ernesto Reyna, Juan María Merino Vigil, Raúl Porras Barrenechea, Héctor A. Herrera, Octavio Herrera y la Sociedad Obrera Claridad¹². Fueron alrededor de 30 los accionistas. Es interesante notar la inclusión de 17 acciones en nombre de la Sociedad Obrera Claridad y la invitación a la Federación Gráfica del Perú a concurrir como accionista a la formación de la Sociedad¹³, lo cual demuestra cómo Mariátegui buscaba articular relaciones con otras agremiaciones que él consideraba que desarrollaban un trabajo de vanguardia en la organización colectiva y social (Portocarrero, 1981, p. 16).

La red de contactos articulada por Mariátegui —que discutiremos más adelante— le permitió concebir novedosas iniciativas, como la Oficina del Libro, un servicio de distribución y venta de libros tanto nacionales como de editoriales extranjeras con las que *Amauta* había establecido convenio, así como una selección de periódicos y revistas como *Monde*, *El Trabajador Latino Americano* y *La Correspondencia Sudamericana*. La Oficina del Libro perseguía también un objetivo social: difundir de manera activa “varios miles de ejemplares del boletín bibliográfico *Libros y Revistas*”, publicando en cada número de *Amauta* una lista completa de novedades extranjeras y nacionales, con el especial objetivo de difundir los libros en provincias “ofreciéndolo al lector al mismo precio a que se vende en la capital y sin más recargo que el diez por ciento de gastos de correo certificado”¹⁴.

Sin embargo, las limitaciones económicas poco a poco se fueron manifestando, por lo que se hizo necesario acudir a enfáticos (y emocionales) llamados de apoyo: “La vida de *Amauta* depende absolutamente de la cooperación de los hombres honrados e idealistas del Perú”, se dijo varias veces¹⁵. La permanente invocación “Ayude Ud. a *Amauta*” implicaba que la revista solo podía mantenerse si era capaz de convertirse en un verdadero proyecto colectivo.

Como veremos más adelante, la diversidad de lugares en los que se distribuía era amplia, pero también originaba demoras en las remesas y hacía que el modelo, a pesar de los esfuerzos por diversificarlo, dependiera principalmente de la venta corriente y presentara problemas de viabilidad. Es así que en 1927, Mariátegui planteó un plan de crecimiento que permitiera mejores condiciones y reducción de costos. Propuso entonces que “la gestión de *Amauta* no puede ya ser individual, sino colectiva” e invitó a los lectores a suscribir acciones, implementando un esquema de accionariado difundido en forma de contribuciones, lo que se convirtió, junto con la publicidad y el grupo de suscriptores, en la base de su economía (Sociedad Editora *Amauta*, 1927).

6. Una extensa red de contactos

Mariátegui siempre buscó construir un proyecto cultural basado en una fluida comunicación entre Lima y provincias, y entre el Perú y el mundo. La correspondencia administrativa de la Sociedad Editora *Amauta* muestra que, si bien Lima era el punto principal de intercambio, la revista llegó a entrar en contacto con prácticamente todas las provincias del Perú, con excepción del Oriente, donde solo llegó a Iquitos¹⁶. Además, se han identificado más de quince centros poblados donde llegó la revista, como Shorey (La Libertad), Chicla (Huarochirí, Lima), Carhuaz (Áncash) y Goyllarisquizga (Pasco), lo que pone en evidencia su amplia circulación nacional. De hecho, en el “Primer Encuentro de Narradores Peruanos”, José María Arguedas afirmó lo siguiente: “Cuando tenía 20 años, yo encontraba *Amauta* en todas partes: la encontré en Pampas, en Huaytará, en Yauyos, en Coracora, en Pucquio: nunca una revista se distribuyó tan profusamente, tan hondamente como *Amauta*”. Y concluyó con esta afirmación radical: “Yo declaro con todo júbilo que, sin *Amauta*, la revista dirigida por Mariátegui, no sería nada” (Alegria et al., 1986, p. 235).

Esta intensa difusión fue producto de una extensa red de articulaciones con proyectos editoriales e intelectuales diversos a lo largo del Perú. La lista es enorme, pero de manera sucinta podemos resaltar los siguientes contactos: en Puno (con Gamaliel Churata y el *Boletín Titikaka*); en Arequipa (con César Atahualpa Rodríguez y el *Seminario de Cultura Peruana*); en Cusco (con el grupo Resurgimiento, la librería Los Andes y las revistas *Kosko* y *Kuntur*); en Trujillo (con Antenor

Orrego, Alcides Spelucín y el diario *El norte*); en Chiclayo (con Carlos Arbulú y Nicanor A. de la Fuente); en Piura (con Luis Carranza, Carlos Chávez, Hildebrando Castro Pozo y el diario *el Tiempo*); en Jauja con el incansable trabajo de Moisés Arroyo.

En el ámbito internacional, Beigel (2006, p. 227) contó con al menos doce agencias latinoamericanas de la red mariateguiana. En América, los contactos fueron: en Estados Unidos (con Waldo Frank, Earle James, la agencia Tass, el periódico *The Nation*); en Cuba (con Emilio Roig, el grupo Minorista y las revistas *Avance* y *Atuei*); en Puerto Rico (con Emilio Delgado); en Costa Rica (con Joaquín García Monge y la revista *Repertorio Americano*); en México (con las revistas *Cox*, *Letras mexicanas*, *La Revista de Revistas*, *La revista de Economía* y *Contemporáneos*); en Colombia (con Germán Arciniegas y la revista *Universidad*); en Bolivia (con las redes de Gamaliel Churata); en Chile (con Blanca del Prado y las revistas *Educación* y *Atenea*); en Uruguay (con Jaime Morenza y la revista *La Cruz de Sur*); y en Argentina (múltiples contactos —Carlos Américo Amaya, Antonio Zamora, Alejandro Korn y, sobre todo, Samuel Glusberg— y múltiples revistas como *Sagitario*, *Claridad*, *Martín Fierro*, *Valoraciones* y *Revista del Oriente*).

Por si fuera poco, en Europa los contactos fueron: en España (con las revistas *Alfar*, *El Estudiante*, *El Consultor bibliográfico* y con las editoriales Cenit e Historia Nueva que había sido fundada por su amigo César Falcón); en Francia (con Henri Barbusse y las revistas *Clarté* y *Monde*); en Italia (con las revistas *Index*, *Futurism*, *L'Artista plastice* y *Il dramma*) y en Alemania (con las revistas *Der Sturm*, *Die Kommunistische Internationale*, *Sozialistische Monatshefte. Theorie und Praxis des Sozialismus*)¹⁷.

Hay que añadir que los directorios personales de Mariátegui, —en muchos casos escritos de puño y letra—, contienen datos de unos doscientos contactos entre personas e instituciones con las que había establecido vínculo y de las que recibía algunas de sus publicaciones¹⁸. En dichas listas, figuran los nombres de personajes como Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges, F. T. Marinetti, Henri Barbusse, Luis Araquistáin, Azorín, Ramón del Valle Inclán, Gabriela Mistral, Pablo Picasso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Bernard Shaw, entre otros. Y figuran también direcciones de revistas, librerías y asociaciones en el exterior¹⁹.

Además, en estos directorios aparecen muchos peruanos exiliados en el extranjero, como Enrique Bustamante Ballivián, Alberto Hidalgo, César Vallejo, Manuel Seoane, Enrique Cornejo, César Miró, Fernán Cisneros, Blanca Luz Brum, Magda Portal, Serafín del Mar, Manuel Cox y muchos más. La lista no solo demuestra la amplitud y diversidad de personas, sino también el orden y la sistematicidad para tenerlos actualizados. Melis anota que “la capacidad de Mariátegui en mantener contactos desde el lejano Perú era verdaderamente prodigiosa, única en su tiempo. Revela, además, una atención dirigida a los problemas de organización, insólita en su ambiente y en su tiempo” (1981, p. 116).

En suma, las redes de colaboradores de *Amauta* sumaban alrededor de 1446 contactos distribuidos en 126 ciudades a escala nacional e internacional²⁰. Todo ello demuestra que Mariátegui fue un asombroso gestor cultural capaz de producir una rizomática red de articulación cultural.

7. Los vínculos con los jóvenes

Para llevar a cabo todos sus proyectos era imprescindible convocar a talentos promisorios. Como sabemos, Mariátegui desarrolló un vínculo con intelectuales muy jóvenes, como Estuardo Núñez, Martín Adán, Jorge Basadre, César Miró o Jorge del Prado, quienes entonces tenían entre 18 y 23 años. Posiblemente veía en ellos la voracidad intelectual que tuvo él mismo cuando entró a trabajar en *La Prensa* con tan solo 15 años. Por ejemplo, Martín Adán (seudónimo de Rafael de la Fuente Benavides), con tan solo 19 años, comenzó a colaborar en *Amauta* luego de que Mariátegui leyera el manuscrito de *La casa de cartón* y quedara inmensamente impresionado. Lo mismo ocurrió con Carlos Oquendo de Amat, autor del famoso *5 metros de poemas* y comprometido combatiente durante la guerra civil española.

El “rincón rojo”, en su casa del jirón Washington Izquierda, fue un espacio de tertulia diaria que luego todos recordarían con admiración (Miró, 1994). A esas reuniones, se integraron dos jóvenes judíos provenientes de la zona fronteriza entre Besarabia y Ucrania: Miguel Ben-Tzvi Adler y su novia Noemí Milstein que en ese entonces tenían 21 y 16 años respectivamente. Ellos se dedicaron a traducir del ruso y alemán artículos para *Amauta*²¹, como el

ensayo de Sigmund Freud, “Resistencias al psicoanálisis”, que apareció nada menos que en el primer número, un hito para el campo cultural peruano. Por lo demás, ambos jóvenes recibieron el apoyo de Mariátegui para la publicación de la revista *Repertorio Hebreo*, anunciada como mensual, que apareció en 1929 y se imprimió en los talleres de la Editorial Minerva y que convocó la adhesión de figuras prominentes del judaísmo (Lomnitz, 2019). Mariátegui contribuyó en su primer número con un artículo titulado “Israel y Occidente, Israel y el mundo” (1929).

8. La articulación entre *Amauta* y *Labor*

Mariátegui tenía una gran capacidad como organizador preocupado por la democratización de la cultura. Sus diferentes proyectos buscaron dotar al movimiento popular de un instrumento de formación educativa. Al regresar al Perú, en una de sus conferencias en la Universidad Popular González Prada, afirmó lo siguiente:

[...] el proletariado necesita, ahora como nunca, saber lo que pasa en el mundo. Y no puede saberlo a través de las informaciones fragmentarias, episódicas, homeopáticas del cable cotidiano, mal traducidas y peor redactadas en la mayoría de los casos, y provenientes siempre de agencias reaccionarias. (1985a, p. 16)

Fue en el diario *Labor* donde Mariátegui buscó crear un órgano al servicio de la comunidad obrera y campesina. De la misma manera que *Clarté* y *Monde*, fundadas por Barbusse, Mariátegui definió a *Amauta* como una revista de doctrina y polémica, mientras que *Labor* debía servir como un periódico de información destinado a un público mucho más amplio (Mariátegui, 1928b, p. 2). En su número introductorio lo explica enfatizando la importancia de lograr un mínimo tiraje para hacerlo sostenible, buscando el compromiso de las organizaciones obreras —quienes también serían las que definan su formato futuro—:

“LABOR” se transformará en un semanario apenas su economía se lo consienta. Para esto no necesitamos, sino que todos nuestros agentes sean solícitos y exactos en el envío de sus remesas, que todas las organizaciones obreras se suscriban a una cantidad fija de ejemplares y que todos nuestros lectores nos ayuden en la difusión

del periódico, reclutándonos suscriptores, pidiéndolo en los puestos, haciéndolo conocer por sus amigos. Necesitamos alcanzar un tiraje estable de 6,000 ejemplares, íntegramente absorbidos en la República e inmediatamente pagados. Cuando nuestra circulación alcance esta cifra, estaremos en condición de considerar una de estas dos medidas: reducir el precio del periódico a 5 centavos conservando su formato y número de páginas o aumentar éste y mejorar su presentación y contenido. El público de “LABOR” será el que decida cuál de estas medidas debe ser preferida. Desde ahora abrimos, al respecto, una encuesta entre nuestros amigos y simpatizantes. (Mariátegui, 1928a, p. 1)

Labor fue un medio para generar una mayor unidad entre los trabajadores, pero se diferenciaba notablemente de las clásicas publicaciones del sindicalismo del momento (Casetta, 1981, p. 116). En *Labor*, los artículos sobre arte y literatura eran paralelos a los escritos sobre las luchas sociales y los asuntos campesinos. En el primer número, por ejemplo, se combinan artículos sobre la política mexicana con una encuesta sobre el valor de la literatura proletaria. Un artículo del propio Mariátegui sobre el problema indígena es antecedido por un relato de Gamaliel Churata. Además, se informó de la exposición en Lima del pintor argentino José Malanca y se comentaron diversos aspectos de la vida sindical.

Hay que notar que los años de la publicación de *Labor* (1928-1929) representaron el momento de mayor articulación simultánea de todos los proyectos de Mariátegui. A razón de la ruptura con el APRA y del permanente hostigamiento del gobierno de Leguía (la intervención a su casa, la detención por unos días, la permanente “pérdida” de su correspondencia y libros), Mariátegui no solo buscó proponer intervenciones de mayor envergadura, sino articularlas unas con otras. Si la revista *Amauta* generó *Labor*, con *Labor* se sentaron las bases materiales que luego permitieron la creación del Partido Socialista (1928) y de la Confederación General de Trabajadores del Perú-CGTP (1929).

La articulación entre *Amauta* y *Labor* refleja el esfuerzo para sentar las bases de una futura cultura común entre trabajadores, intelectuales y campesinos. Mientras que la mayoría de los intelectuales peruanos veían al campesino como “otro” casi inaccesible,

Mariátegui identificó que la cultura impresa podía ser puesta al servicio de una nueva estrategia de comunicación popular. Es más, el truncado proyecto de convertir la columna “El Ayllu” en un periódico destinado solo al mundo campesino es un nuevo ejemplo de la permanente búsqueda de ampliación de un proyecto cultural muy sólido y de su articulación con diversos actores sociales.

9. Cambiar la educación, cambiar la cultura

Mariátegui se dio cuenta de que las primeras décadas del siglo XX no solo traían consigo un gran conjunto de cambios económicos y políticos, sino que también las observó cómo un momento de crisis generalizada. Por eso subrayó la necesidad de transformar “un estado de ánimo en un estado de conciencia” (1974b, p. 66), y, para lograrlo, propuso que no había otra receta que acompañar los cambios políticos y económicos con verdaderas reformas educativas.

¿Cómo educar a la población? Para Mariátegui, el periodismo, el arte y la promoción cultural cumplían una función decisiva al respecto. De hecho, sus emocionados artículos sobre Lunatcharsky —el comisario de la educación pública de los soviets— y José Vasconcelos —el secretario de educación pública en México— son relevantes para subrayar las potencialidades que una educación popular podría traer consigo. Solo desde ahí se podría “modelar una humanidad nueva e incubar un nuevo porvenir” (Mariátegui, 1985b, p. 102).

Para Mariátegui, en efecto, la escuela no podía ser entendida como el único lugar educativo. Una verdadera mejora en la calidad educativa requería de mejores medios de comunicación y de una real democratización de la producción cultural. Mariátegui entendió las políticas culturales siempre al interior de políticas educativas. De hecho, la escuela, el periodismo, el sindicato, las organizaciones obreras y los propios partidos políticos eran entendidos, —por él—, como instancias destinadas a cumplir una función educativa en la sociedad. Es decir, Mariátegui no se refería a ellos como simples instancias de reclamo coyuntural, sino que las veía, sobre todo, como “centros culturales”, vale decir, como lugares para articular un proyecto de transformación diferente al de la sociedad hegemónica. Estas organizaciones debían ser capaces de proponer cambios en las ideas y en la sensibilidad

para contribuir la construcción de una nueva cultura socialista. Rochabrún (s/f) ha señalado que Mariátegui nunca “vivió la política como búsqueda y ejercicio inmediato de poder, sino como aprendizaje y pedagogía de la vida colectiva”²².

El cambio social con el que Mariátegui se sentía comprometido necesitaba de la construcción de una sensibilidad nueva destinada a gestar una nueva cultura. En sus ideas, difundir el arte era, por tanto, una tarea esencial para la reforma educativa y para producir ciudadanos más informados ante la realidad social (Mariátegui, 1985b, pp. 93-96). Al igual que Trotsky, Mariátegui entendió el arte “como el más alto testimonio de la vitalidad y del valor de una época” (1985b, p. 92). El arte —afirmó también— debe tener la capacidad de “encender en muchas almas la llama de una fe y crispar muchos puños en un gesto de rebeldía” (Mariátegui, 1985b, p. 164).

El proyecto educativo implicaba un trabajo en la difusión crítica del conocimiento y en la formación de nuevas estéticas. “Las botellas, los vasos y las manzanas no han variado en cinco siglos; pero la sensibilidad de los hombres sí” (Mariátegui, 1986b, pp. 61-62), sostuvo en un momento. Mariátegui sabía bien que el arte se descubre y se aprende en continua relación con él y, por lo tanto, la construcción de nuevos públicos fue siempre un objetivo central en su propuesta. “El gusto no es sino el resultado de un largo proceso de educación”, sostuvo además (Mariátegui, 1974b, p. 147).

Desde una opción verdaderamente cosmopolita, promovió las traducciones de obras en otros idiomas y fue un entusiasta divulgador “en la trama de conexiones transculturales que daban cuerpo a una esfera global de intercambios literarios” (Bergel, 2016, p. 173). Hay en él siempre una voluntad universalista. Mariátegui, por ejemplo, reseñó a los nuevos novelistas rusos, escribió sobre el poeta bengalí Rabindranath Tagore y comentó con emoción la novela *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. Su vocación por elevar el nivel educativo, por democratizar el acceso a la cultura, por construir nuevos públicos, por reforzar la práctica de leer y por intervenir en la esfera pública, puede notarse en la decisión de publicar el boletín llamado “*Libros y revistas*” que aparecía en todos los números de *Amauta*. En el primer número, a modo de presentación, Mariátegui escribió lo siguiente:

Cumplimos uno de los puntos de programa editorial Minerva iniciando la publicación de esta revista bibliográfica, que aspira a llenar una función animada por el espíritu de la época en el desarrollo de la cultura peruana. “*Libros y Revistas*” estudiará y reseñará el movimiento literario contemporáneo. En sus comentarios y en sus noticias, reflejará, con toda la amplitud posible, el movimiento bibliográfico nacional y extranjero. Se esforzará por ser una verdadera guía del lector peruano [...]. En esta revista no nos limitaremos a una labor meramente bibliográfica. No lograríamos, si nos impusiésemos ese límite, ofrecer a nuestros lectores una imagen viva del mundo de las letras en nuestro tiempo. “*Libros y Revistas*” informará a su público sobre todas las instituciones, movimientos, corrientes, tendencias y grupos que constituyan una expresión interesante del trabajo, o de la crisis, de la inteligencia. Y publicará fragmentos escogidos de las obras de escritores de otros idiomas que, no obstante, su valor representativo o su interés polémico, no sean aún bien conocidos en nuestro idioma. (1926, pp. 2-3)

No solo ello. Mariátegui se dio cuenta, además, de que no había ni un espacio ni un mercado para las artes visuales en aquellos años. Para Majluf y Kusunoki (2021), Mariátegui fue “el gran articulador de un espacio para la plástica peruana” y *Amauta* fue también pensada como una especie de vitrina para que los artistas plásticos puedan exponer sus trabajos. A contracorriente de lo que existía, Mariátegui siempre se propuso abrir nuevos espacios para las artes en general.

Digamos, entonces, que su concepción de cultura no se limitaba a subrayar la importancia de los objetos simbólicos, sino que además proponía un conjunto de intervenciones para alimentar la esfera pública, para proponer nuevas estéticas y para neutralizar las relaciones de poder dentro del propio campo cultural. De sus escritos y su labor editorial se desprende una imagen de la cultura como un poder simbólico, pero también una forma de vida, que debía ser transformada. El debate sobre libros e ideas podía, en efecto, contribuir a comenzar a cambiar la sociedad.

10. Combatir el racismo

Cambiar la cultura implicaba transformar los estereotipos frente a las identidades existentes. De hecho,

Mariátegui siempre abogó por desjerarquizar las relaciones culturales y rechazó todo biologismo. Su propuesta subrayó el carácter social de la diferencia cultural y de la desigualdad económica. Cuestionó los patrones de poder que reproducían la racialización del trabajo y la subalternización de identidades, saberes y formas de vivir²³. Heredero de las lecciones de Manuel González Prada, Mariátegui estaba convencido de que “el pecado de la República fue nacer sin y contra el indio” (1984, p. 243).

En sus 7 *ensayos* sostuvo claramente que el mestizaje “necesita ser analizado no como cuestión étnica, sino sociológica” (1984, p. 273) y anotemos que, en ese entonces, “raza” no era una categoría exactamente biológica y estaba mucho más asociada a lo que hoy entendemos por “diferencia cultural”. Más bien, y en contraposición a los usos de hoy, la palabra “etnia” era la que hacía referencia a lo biológico y, por eso mismo, Mariátegui la descartó rápidamente (Manrique, 1999). Para él, los seres humanos son siempre seres históricos y, por tanto, las relaciones que se han creado entre ellos responden, sobre todo, a sistemas de poder y dominación social. Dos citas suyas son muy claras al respecto: “El concepto de razas inferiores sirvió a occidente blanco para su obra de expansión y conquista” (1984, p. 34) y “Partiendo del concepto de la inferioridad de la raza, para llevar a cabo una explotación intensa, los poderes coloniales han buscado una serie de pretextos jurídicos y religiosos para legitimar su actitud” (Mariátegui, 1987, p. 56).

Con títulos como el “problema de las razas” y el “problema del indio”, Mariátegui intentó discutir el lugar de las culturas subalternas en el marco de la herencia colonial y de la constitución del Estado-nación. Mariátegui nunca dejó de preguntarse cómo y por qué los pueblos indígenas, que habían llegado a un grado muy avanzado de organización social antes de la conquista, “se estancaron bajo el régimen colonial” (Mariátegui, 1987, p. 22). Siguiendo esta lógica, un verdadero proyecto de transformación social no tendría como objetivo “integrarlos” en el marco del Estado nacional ya existente, sino de reconstruir el Estado nacional desde nuevos paradigmas (Quijano, 2014).

De hecho, Mariátegui cuestionó la idea de que la nación deba ser algo homogéneo, y puso en jaque a todas aquellas políticas que negaban la heterogeneidad y la diferencia cultural. Hoy llamaríamos

a esta propuesta “interculturalidad”. En sus ensayos, sostuvo que en el Perú, las diversas culturas no se encontraban en igualdad de condiciones, sino que estaban bajo rígidos sistemas de dominación social. Sostuvo que “Un país políticamente independiente puede ser económicamente colonial” (Mariátegui, 1985a, p.130). Su proyecto apuntó entonces a desjerarquizar lo que había sido excluido para comenzar a construir una nueva cultura y una nueva sociedad.

Como marxista, Mariátegui proponía profundas transformaciones en el sistema económico, pero a su vez entendía que el problema de las culturas excluidas no podía ser resuelto sin un verdadero cambio cultural. Mariátegui entendió que la marginación del mundo indígena no era solo un problema económico relativo a la propiedad, sino también de una sociedad que producía identidades y relaciones sociales basadas en la desigualdad y la jerarquización. Para él, el llamado “problema indígena” necesitaba de una solución económica, pero igualmente de la liquidación de la *servidumbre* entendida como “un desarrollo mental de la economía” (Mariátegui, 1984, p. 28), vale decir, como una práctica económico-cultural que construía identidades y roles diferenciados entre las personas. “Se trata al peón como una cosa y no como una persona”, afirmó (Mariátegui, 1984, p. 32).

Sin embargo, es preciso subrayar que su interés por la heterogeneidad cultural y por las culturas subalternizadas nunca cayó en una idealización chauvinista o en la propuesta por un aislamiento autónomo. Mariátegui fue siempre un pensador universalista ajeno a todo tipo de inmanentismo cultural: “El Perú es un fragmento de un mundo que sigue una trayectoria solidaria” (1970, p. 27) escribió firmemente, para luego sostener sin miedo que:

Del prejuicio de la inferioridad de la raza indígena, empieza a pasarse al extremo opuesto: el de que la creación de una nueva cultura americana será esencialmente obra de las fuerzas autóctonas. Suscribir esta tesis es caer en el más ingenuo y absurdo misticismo. (1987, p. 30)

Es decir, a pesar de ser uno de los más importantes activistas del indigenismo, Mariátegui defendió siempre la mejor herencia del pensamiento occidental y promovió su difusión. Alentó la lectura de los “clásicos” y fue un promotor de las vanguardias que remecieron la escena artística en Europa desde princi-

pios de siglo. De hecho, fue en Europa donde se hizo marxista y donde optó por pensar el Perú no desde un particularismo autosuficiente, sino como parte de un gran proyecto de emancipación universal. Para Mariátegui, el capitalismo era uno solo (con singularidades locales, sin duda) y, por lo tanto, había que combatirlo mundialmente.

Mariátegui fue, sin duda, un cosmopolita y un indigenista. Su propuesta apuntaba a reconstruir la cultura peruana desde su propia historia, pero sin dejar de insertarla en las complejas dinámicas del mundo contemporáneo. Su proyecto cultural apuntó a reconciliar el país con su propio pasado, —un pasado que había sido negado— para articularlo con las más fértiles experiencias (occidentales y orientales) de la historia humana.

11. Cambiar las relaciones de género

Desde la década de 1920, la observación de las relaciones de género comenzó a ocupar un papel central en el pensamiento de Mariátegui. El cambio con respecto a su producción anterior —vale decir, en la etapa en que firmaba con el seudónimo de Juan Croniqueur²⁴— es notable y podemos hallarlo, por ejemplo, en afirmaciones como la siguiente: “La revolución francesa inauguró un régimen de igualdad política para los hombres [...] los derechos del hombre podrían haberse llamado los derechos del varón” (Mariátegui, 1974b, p. 162). Esta cita es decisiva porque en ella puede notarse que Mariátegui reconoció los mecanismos ideológicos mediante los cuales el discurso moderno se instaló en Occidente. Notó, en efecto, que se trataba de una ideología que, por un lado, apelaba a contenidos supuestamente “universales”, pero que no podía dejar de privilegiar lugares centrales de dominio social. De hecho, hoy sabemos que el discurso moderno sobre la igualdad de todos los seres humanos se refería básicamente a la igualdad de los hombres blancos, burgueses, propietarios y heterosexuales. Mariátegui se dio perfecta cuenta de este problema y, por eso, comenzó a cuestionar uno de los fundamentos de la modernidad occidental: “Al movimiento feminista no deben ni pueden sentirse extraños ni indiferentes los hombres sensibles a las grandes emociones de la época”, señaló con énfasis (1974b, p. 172).

A diferencia de muchos intelectuales de su época, Mariátegui atribuyó a las relaciones de género

una dimensión central en la constitución del mundo social. En un contexto donde el pensamiento político no había integrado de manera significativa esta dimensión, llegó a sostener que el género permite visibilizar un conjunto de relaciones de exclusión y desigualdad: “La sociedad no se dividía únicamente en clases sino en sexos. El sexo confería o negaba derechos políticos”, sostuvo (1974b, p. 163).

Propuso entonces desnaturalizar las relaciones de género. Mariátegui se preguntó por las formas de socialización y subrayó la arbitrariedad de los roles, haciendo notar que lo supuestamente “biológico” pertenece, más bien, a prácticas culturales, arbitrarias y siempre funcionales a la mantención del poder. Por eso, contra cualquier ideología naturalista, llegó a afirmar que “la mujer es algo más que una madre” (1974b, p. 171). En varios artículos, Mariátegui opinó —con ideas muy adelantadas— sobre el divorcio, el control de natalidad, el aborto y la prostitución²⁵.

De hecho, al historizar y desesencializar las relaciones de género, no tuvo reparos en considerar que “el feminismo es esencialmente revolucionario” (Mariátegui, 1974b, p. 169) y sostuvo que el futuro Estado comunista no deberá “distinguir ni diferenciar los sexos ni las nacionalidades” (1974b, p. 160). Más aún, Mariátegui se interesó mucho por la escritura femenina y escribió varios artículos subrayando la agencia de las mujeres a lo largo de la historia. Son muy importantes sus artículos dedicados a Juana de Arco, Margarita Bondfield, Alejandra Kollontai, Magdeleine Marx, Rosa Luxemburgo, Ada Negri e Isadora Duncan. En el Perú, destacó la obra de Clorinda Matto de Turner, Julia Codesido y Magda Portal, a quienes admiró muchísimo.

Además de ello, convirtió la revista *Amauta* en un lugar abierto para los artículos escritos por mujeres, las cuales también colaboraron con imágenes y carátulas. Para Sara Beatriz Guardia, *Amauta* fue un importantísimo espacio donde “las mujeres pudieron publicar y levantar la voz para decir lo que pensaban sobre hechos diversos” (2006, p. 61). Esta investigadora notó algo sumamente relevante. Como sabemos, *Amauta* tuvo 32 números, pero Mariátegui solo pudo dirigir 29, que fue el último número antes de morir. En todos ellos, la participación de mujeres fue constante. En el primer número fueron siete los artículos escritos por mujeres y en el segundo son cin-

co. Al final, sumarían treinta y ocho mujeres, entre artistas y escritoras, tanto peruanas como extranjeras, las que participaron en la revista. Luego de su muerte, *Amauta* cambió radicalmente y, en los dos últimos números, no volvió a figurar ningún artículo escrito por una mujer²⁶.

12. Conclusiones

Como hemos visto, Mariátegui fue un intelectual atento de las políticas culturales del Estado, pero fue además un gestor cultural absolutamente involucrado en un proyecto de transformación social. No solo produjo nuevos contenidos para la cultura peruana, sino también nuevas formas de gestión desde lo que hoy llamamos la “sociedad civil”. Mariátegui entendió las políticas culturales como una profunda articulación de iniciativas del Estado, la sociedad civil y el mercado. Para él, los objetos culturales nunca debían proponerse como productos aislados, sino incorporados dentro de un proyecto político mayor. Las nuevas tecnologías y el establecimiento de una red de contactos tuvieron, en su propuesta, una función central en la difusión de todos sus proyectos, tanto a escala nacional como internacional.

Mariátegui siempre desconfió del pensamiento alejado de la acción y por eso no se cansó de subrayar que su época reclamaba “un idealismo más práctico, una actitud beligerante” y que, por lo mismo, se trataba mucho más “de la lucha que de la contemplación” (1985c, p. 81). Por eso, realizó una apología de aquellos gestores que sabían planificar, administrar y obtener resultados en el marco de un trabajo siempre involucrado con la justicia social. Así, fue un gran admirador de la capacidad de gestión de Trotsky, Lunatcharsky y de Dzerzhinsky, piezas claves en la revolución bolchevique. También celebró el trabajo de Luther en Alemania, de Eugenio Debs en los Estados Unidos, de Katayama en el Japón y de Krassin en la Rusia soviética. De este último dijo lo siguiente: “A los Soviets no les hace falta literatos ampulosamente elocuentes ni pisaverdes encantadoramente imbéciles. Les hacen falta técnicos de comercio y finanzas como Krassin” (Mariátegui, 1986a, p. 126). Y luego añadió algo muy importante:

En el ambiente de los negocios, es raro que un hombre conserve un amplio horizonte humano,

un vasto panorama mental. Por lo general, muy pronto lo aprisionan y lo encierran los muros de un profesionalismo tubular o de un egoísmo utilitario y calculador. Para saltar estas barreras, hay que ser un espíritu de excepción. Krassin lo era incontestablemente. (Mariátegui, 1986a, pp. 127-128)

Mariátegui, en suma, fue un intelectual que percibió las condiciones materiales e ideológicas de su tiempo y diseñó novedosas formas de intervención en ellas. Fue, sin duda, un intelectual que supo hacerle frente al advenimiento de la cultura de masas en la medida en que se propuso democratizar viejos paradigmas de producción cultural (García Liendo, 2017, pp. 4 y 167). En su búsqueda de audiencias cada vez más amplias, procuró articular sus proyectos editoriales con diversas organizaciones sociales.

Coincidimos con Beigel en afirmar que fueron entonces cinco las áreas donde Mariátegui desplegó todo su proyecto editorial: la revista *Amauta*, el periódico *Labor*, las ediciones de autores nacionales y extranjeros, la Biblioteca Amauta y la Oficina del Libro (2006, pp. 215-216). En cada una de ellas buscó concatenar la creación de nuevos contenidos con una amplia distribución nacional e internacional, que permitiera sostenibilidad y cumpliera con un objetivo social. Por si fuera poco, en el cuidado de todas las ediciones Mariátegui siguió apostando por la producción de un trabajo que conservara su dimensión artesanal, creativa y no alienada.

Entonces, ¿qué era el *socialismo* para Mariátegui? Podemos decir que lo entendió como una simultaneidad: cambio económico, cambio político y cambio cultural. Para él, una sociedad socialista no podía construirse aplicando solamente nuevas recetas económicas. Se trataba, además, de trabajar en la construcción de una nueva hegemonía basada en nuevos imaginarios y, sobre todo, en una sensibilidad distinta a la capitalista. El proyecto mariáteguiano de vincular cultura y política se revela entonces, no solo en todo su dinamismo, sino en su condición ejemplar y asombrosa: “El socialismo tiene que ser el resultado de un tenaz y esforzado trabajo de ascensión”, sostuvo sin miedo (Mariátegui, 1974a, p. 88). A Mariátegui lo económico y lo político le parecían decisivos, pero nunca menos que lo simbólico. Pensar y trabajar en el marco de

la totalidad social fue siempre su objetivo: “La revolución que será para los pobres no solo la conquista del pan, sino también de la belleza, del arte, del pensamiento y de todas las complacencias del espíritu” (1985b, p. 158).

Agradecimientos

Agradecemos al Archivo José Carlos Mariátegui, y de manera especial, a Ana Torres por el trabajo de análisis de algunos de los datos que hemos presentado y el cuidado de las citas bibliográficas

Notas

- 1 Los rejonos eran pequeñas barras de metal que usaban los linotipistas para alinear las letras y armar la composición de textos dentro de la caja.
- 2 A los dos meses de fundado, pasó a llamarse Círculo de Periodistas y luego dio nacimiento, el 21 de julio de 1928, a la Asociación Nacional de Periodistas.
- 3 Las conferencias, correspondientes a los años 1923 y 1924, fueron publicadas como parte de las obras completas de Mariátegui con el título *Historia de la crisis mundial* (1985a). Algunas de las notas mecanografiadas para estas conferencias se encuentran disponibles en <http://archivo.mariategui.org/index.php/conferencias-2>.
- 4 El documental *Minerva: elogio de la máquina*, producido en 2017 por el cineasta español Daniel Lagares, da cuenta de la historia de la máquina. Véase el reel en https://www.youtube.com/watch?v=ehJXCQO_grs.
- 5 Al respecto, se puede revisar la carta de José María Eguren a Mariátegui con fecha 6 de agosto de 1928 (<http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-jose-maria-eguren-6-8-1928>) y la carta de Mariátegui a José María Eguren con fecha 21 de noviembre de ese mismo año (<http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-a-jose-maria-eguren-21-11-1928>).
- 6 Además de máquinas de imprenta, la empresa Nebiolo creó una gran variedad de fuentes tipográficas, que siguen siendo populares hasta la actualidad.
- 7 El Archivo José Carlos Mariátegui ha elaborado un listado de publicaciones editadas por la Editorial Minerva entre 1925 y 1930: <https://www.mariategui.org/publicaciones-de-la-editorial-minerva-1926-1930/>.
- 8 Los tres textos mencionados en esta parte están incluidos en el libro *Temas de educación* (1974b): “El índice del libro”, pp. 127-132; “El problema editorial”, pp. 133-138; “Concursos y premios literarios”, pp. 155-158.
- 9 Tarcus (2001) ha estudiado al detalle las relaciones de Mariátegui con Glusberg. Beigel (2006) no deja de comentar su importancia.
- 10 Las principales investigaciones sobre *Amauta* son: Wise (1978), Tauro (1994), Beigel (2006). Se ha publicado también las actas de dos congresos dedicados exclusivamente a la revista: *Amauta y su época* (Lima: Minerva, 1997); *Amauta: 80 años* (Lima: INC, 2009). Thissen (2017) comenta la mayoría de los números de *Amauta* en su documentada biografía. En 2017, la Casa de la Literatura Peruana organizó una notable exposición titulada “Un espíritu en movimiento: redes culturales de la revista *Amauta*”. Los curadores fueron Diana Amaya y Mauricio Delgado. En 2019, Beverly Adams y Natalia Majluf organizaron otra importante muestra sobre *Amauta* y las artes visuales que recorrió tres países (España, México y Perú), concluyó con la publicación de un libro-catálogo: *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019). Recientemente, el Museo José Carlos Mariátegui y el Archivo José Carlos Mariátegui organizaron el curso “Amauta: el itinerario de una invención”, disponible en: <https://www.mariategui.org/recursos/cursos/amauta-el-itinerario-de-una-invencion/>.
- 11 Para mayor detalle, se puede revisar el acta de constitución de la Sociedad Editora Amauta en: <http://archivo.mariategui.org/index.php/constitucion>.
- 12 Para conocer con detalle los números de acciones y montos, se puede revisar la serie que corresponde a Certificado de Acciones: <http://archivo.mariategui.org/index.php/certificado-de-acciones>.
- 13 Carta al Presidente de la Federación Gráfica de la Ciudad, 14/5/1927, en: <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-al-presidente-de-la-federacion-grafica-de-la-ciudad-14-5-1927>.

- 14 En varios ejemplares de *Amauta* hay páginas dedicadas a la Oficina del Libro. Por ejemplo, véase el número 21: http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/21_.
- 15 En los números 2 y 3 de *Amauta* aparecieron pequeños avisos donde se solicitaba el apoyo para la subsistencia de la revista.
- 16 No se tienen datos de correspondencia con San Martín, Madre de Dios y Pucallpa.
- 17 La carta con Barbusse se puede revisar en el siguiente enlace: <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-de-clarte>.
- 18 En el Archivo José Carlos Mariátegui se conservan varias hojas, tanto mecanografiadas como manuscritas, de agendas y direcciones utilizadas por Mariátegui: <http://archivo.mariategui.org/index.php/agendas-y-direcciones>.
- 19 En las páginas finales del libro de Beigel (2006) se proporciona una lista más completa y detallada de la red editorial mariateguiana (pp. 287-291).
- 20 Estos datos han sido estimados a partir del análisis de documentos del Archivo José Carlos Mariátegui. Para más información, puede verse <https://www.mariategui.org/visualizaciones-de-datos/>.
- 21 Al respecto, puede verse la siguiente carta de José Carlos Mariátegui al Mensajero de la Literatura Extranjera (Moscú) del 23 de junio de 1928: http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-mensajero-de-la-literatura-extranjera-23-6-1928_.
- 22 Eagleton lo frasea así: "Tomar el poder político es una meta a corto plazo; transformar las costumbres, las instituciones y los hábitos de sentimiento de una sociedad lleva mucho más tiempo. Se puede socializar la industria por decreto, pero la legislación no puede producir por sí sola hombres y mujeres que sientan y se comporten de una manera diferente a sus abuelos y abuelas. Para esto último se necesita un gradual proceso de educación y cambio cultural" (2011, p. 174).
- 23 Como se ha hecho notar, sus comentarios sobre la migración china y sobre la cultura afroperuana resultan hoy inaceptables y dolorosos. Mariátegui no dejó de quedar también impregnado de algunos estereotipos de su época. Sin embargo, la siguiente cita —escrita por él mismo— parece funcionar como una reflexión autocrítica: "No es raro encontrar en los propios elementos de la ciudad que se proclaman revolucionarios, el prejuicio de inferioridad del indio y sus resistencias a reconocer este prejuicio como una simple herencia o contagio mental del ambiente" (1987, pp. 32-33).
- 24 Juan Croniqueur reprodujo los estereotipos más conservadores sobre las mujeres y las relaciones entre géneros. De hecho, en varios de sus artículos, se opuso a las sufragistas inglesas y hasta se burló del movimiento feminista. Sin embargo, años después, es decir, ya como José Carlos Mariátegui, se distanció de ese pasado y sostuvo, de manera autocrítica, que efectivamente había escrito varios "disparates". Mariátegui es también un ejemplo sobre la posibilidad, siempre abierta, de cambio en el pensar.
- 25 Son ejemplos de ello los artículos: "La mujer y la política", "Las reivindicaciones feministas", "El III Congreso Internacional de la Reforma Sexual" (incluidos en *Temas de educación*) y "El divorcio en Italia", "El matrimonio y el aviso económico" (en *Cartas de Italia*).
- 26 La herramienta Amauta Explorada permite analizar cada número de la revista por género: <https://www.mariategui.org/vis/amautaexplorada.html>.

Referencias bibliográficas

- Alegría, C., Arguedas, J. M., Hernández, A., Izquierdo, F., Meneses, P., Reynoso, O., Silva, O., Salazar Bondy, S., Vargas Vicuña, E., Vargas Llosa, M. y Zavaleta, C. E. (1986). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Latinoamericana Ediciones.
- Beigel, F. (2006). *La epopeya de una generación y de una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Biblios.
- Bergel, M. (2016, noviembre-diciembre). Tentativas sobre Mariátegui y la literatura mundial. *Nueva Sociedad*, 266, 168-179. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/EN_Bergel_266.pdf

- Casetta, G. (1981). Labor, revista sindical de los años veinte. En Podestá, B. (Ed.), *Mariátegui en Italia* (pp. 115-126). Amauta.
- Castillo, L. A. (2019). *La máquina de hacer poesía [Imprenta, producción y reproducción de poesía en el Perú del siglo XX]*. Meier Ramírez.
- Eagleton, T. (2005). *Después de la teoría*. Debate.
- Eagleton, T. (2011). *Por qué Marx tenía razón*. Península.
- Flores Galindo, A. (1989). *La agonía de Mariátegui*. Instituto de Apoyo Agrario.
- García Liendo, J. (2016). Networking: José Carlos Mariátegui's socialist communication strategy. *Discourse*, 38, 46-68. <https://doi.org/10.13110/discourse.38.1.0046>
- García Liendo, J. (2017). *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Angel Rama y José María Arguedas*. Purdue University Press.
- Guardia, S. B. (2006). *José Carlos Mariátegui: una visión de género*. Minerva.
- Imprenta y Editorial Minerva. (1926). Presentación de la Editorial Minerva. En *Libros y Revistas: Bibliografía, Crítica, Noticias Literarias, Científicas y Artísticas*. <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/54>
- Lomnitz, C. (2019). *Nuestra América: utopía y persistencia de una familia judía*. Fondo de Cultura Económica.
- Manrique, N. (1999). Mariátegui y el problema de las razas. En *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo* (pp. 59-84). Cidiag y SUR.
- Mariátegui, J. C. (1923). Carta de José Carlos Mariátegui a Pedro Ruíz Bravo del 9 de junio de 1923. Archivo José Carlos Mariátegui. <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-pedro-ruiz-bravo-9-6-1923>
- Mariátegui, J. C. (1926, febrero). Presentación de la revista *Amauta*. *Amauta*, 1(1), 2-3.
- Mariátegui, J. C. (1927). Carta de José Carlos Mariátegui a Mario Nerval del 14 de enero de 1927. Archivo José Carlos Mariátegui. <http://archivo.mariategui.org/index.php/carta-mario-nerval-14-1-1927>
- Mariátegui, J. C. (1928a, noviembre). Labor. *Quincenario Labor*.
- Mariátegui, J. C. (1928b, noviembre). Prensa de doctrina y prensa de información. *Quincenario Labor*.
- Mariátegui, J. C. (1929, abril-mayo). Israel y Occidente; Israel y el mundo. *Repertorio Hebreo*, 1, 3-4. <http://hemeroteca.mariategui.org/index.php/Detail/objects/57>
- Mariátegui, J. C. (1970). *Peruanicemos al Perú*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1974a). *Defensa del marxismo*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1974b). *Temas de educación*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1984). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1985a). *Historia de la crisis mundial*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1985b). *La escena contemporánea*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1985c). *Temas de nuestra América*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1986a). *Figuras y aspecto de la vida mundial*, tomo II. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1986b). *El artista y la época*. Biblioteca Amauta.
- Mariátegui, J. C. (1987). *Ideología y política*. Biblioteca Amauta.
- Melis, A. (1981). La lucha en el frente cultural. En B. Podestá (Ed.), *Mariátegui en Italia*, (pp. 127-144). Amauta.
- Miro, C. (1994). *Testimonio y recaudo de José Carlos Mariátegui. Asalto en Washington Izquierda*. Amauta.
- Pinamonti, E., Mariátegui, J. C. y Escobar, J. (2009, septiembre). Historia de la imprenta y editorial Minerva. *Boletín Casa Museo José Carlos Mariátegui*, 6-7.
- Portocarrero, R. (1981). Introducción a *Claridad*. En *Claridad, edición en facsímile*. Amauta.
- Quijano, A. (2014). Raza, etnia y nación en Mariátegui. En *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder* (pp. 757-775). Buenos Aires: Clacso. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507040653/eje3-7.pdf>.

- Rochabrún, G. (s. f.). Capturar a Mariátegui [Texto inédito].
- Sociedad Editora Amauta. (1927, enero). Situación financiera de la revista *Amauta*. *Amauta*, 8.
- Tarcus, H. (2001). *Mariátegui en la Argentina o las políticas culturales de Samuel Glusberg*. El Cielo por Asalto.
- Tauro, A. (1946). El Libro, problema básico de la cultura peruana. *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, 4, 687-696.
- Tauro, A. (1992). *José Carlos Mariátegui. Escritos juveniles: La Edad de Piedra. Tomo 4 (Voces 1)*. Biblioteca Amauta.
- Tauro, A. (1994). *Amauta y su influencia*. Biblioteca Amauta.
- Thissen, S. (2017). *Mariátegui. La aventura del hombre nuevo. Biografía ilustrada*. Horizonte.
- Wise, D. O. (1978). *Amauta, 1926-1930: A critical examination*. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Dequeísmo y queísmo en los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima Perú

Dequeísmo and queísmo in the students of the Faculty of Letters and Human Sciences of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos of Lima Peru

Mirella Robles-Muñoz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: mirella.robles@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9812-1606>

Marco Lovón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: mlovonc@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9182-6072>

Edgar Yalta

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: edgar.yalta@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-8444-6779>

RESUMEN

Los estudios del queísmo y dequeísmo registran la evidencia de estas formas en contextos de educación superior; es decir, en ambientes donde se asume que predomina el uso de la lengua estándar. En esta línea, se encuentran investigaciones realizadas en espacios como la universidad. Estos fenómenos, que corresponden a usos no-estándares, se emplean incluso en alumnos de Humanidades o Letras. El objetivo de la investigación es describir el uso extendido de estas formas lingüísticas en los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (FLCH) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) de Lima-Perú, apoyándonos en dos variables académicas: cursos de la especialidad académica universitaria y tiempo en la especialidad académica universitaria. Metodológicamente, se encuesta a 40 estudiantes de las escuelas de la FLCH. Esta muestra comprende alumnos que ingresaron a estudiar entre los años 2016 y 2020. Los resultados del trabajo muestran que estos fenómenos del lenguaje se evidencian en un contexto formal, como es la FLCH de la UNMSM, con mayor ocurrencia en el queísmo y que la variable cursos de la especialidad académica universitaria es la más influyente.

Palabras clave: Dequeísmo; Queísmo; Universidad; Lengua estándar; Español del Perú

ABSTRACT

Studies of *queísmo* and *dequeísmo* record evidence of these forms in higher education contexts; that is, in environments where it is assumed that the use of the standard language predominates. Along these lines, research has been carried out in spaces such as universities. These phenomena, which correspond to non-standard uses, are even used by students of Humanities or Literature. The objective of this research is to describe the extended use of these linguistic forms in students of the Faculty of Letters and Human Sciences (FLCH) of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) in Lima-Peru, using two academic variables: courses in the university academic specialty and time in the university academic specialty. Methodologically, 40 students from FLCH schools were surveyed. This sample comprises students who entered to study between the years 2016 and 2020. The results of the work show that these language phenomena are evidenced in a formal context, as is the FLCH of the UNMSM, with greater occurrence in *queísmo* and that the variable courses in the university academic specialty is the most influential.

Keywords: Dequeísmo; Queísmo; University; Standard Language; Peruvian Spanish

1. Introducción

Los fenómenos del lenguaje conocidos como queísmo y dequeísmo son usos extendidos en el habla castellana, sobre todo, el queísmo frente del dequeísmo (Gómez, 1991). De tal manera, en América se registran estas formas en México (Arjona, 1978; 1979); Argentina (Del Valle Rodás, 1996-1997); Chile (DeMello, 1995; Prieto, 1995-1996; Rabanales, 2005; San Martín, 2015); Venezuela (Bentivoglio y Galué, 1998-1999; Guirado, 2009); Perú (Mc Lauchlan, 1982; Escobar, 2009); Costa Rica (Martínez-Sequeira, 2000); Cuba (Ortega, 2019) y Puerto Rico (Dietrick, 1995).

La ocurrencia de estos fenómenos ha sido abordada desde diferentes perspectivas, desde la psicolingüística, el discurso y la sociolingüística. Respecto a esta última corriente, existe una gran variedad de estudios (Almeida, 2009; Bentivoglio y Galué, 1998-1999; Guirado, 2009; Rabanales, 2005; San Martín, 2015), en los que se considera el factor social como causante de estos fenómenos lingüísticos. Así, se han estudiado como variables sociales los factores *sexo*, *edad* y *nivel socioeconómico*, y, en estudios delimitados al ámbito académico, se han analizado variables de este tipo adaptadas a este contexto, tales como la variable *cursos* (Millán, 1999-2000) o *profesión* (Ortega, 2019).

En la investigación de Alberto Millán (1999-2000), por ejemplo, se evidencian los usos queístas y dequeístas entre los estudiantes de la Facultad de Sevilla. Este hecho permite comprender que estas estructuras no-estándares se hallan también en el contexto formal universitario. El autor se apoya en la variable académica *cursos*, los cuales son equivalentes a un nivel o grado diferente. Respecto a los resultados, esta variable fue significativa, debido a que los estudiantes de los cinco cursos evidencian una tendencia “descendente de aciertos que se inicia a partir del 5.º curso” (p. 514), excepto los estudiantes del curso 1, en quienes la lógica no se cumple “respecto a los cursos 3º y 2º, aunque sí respecto al 4º y 5º” (p. 514). De esta manera, el autor indica que es lógico que el alumnado mejore sus expresiones conforme avanza de nivel. Además, es necesario precisar que los datos fueron obtenidos a través de la aplicación de un cuestionario que responde al registro escrito. En el presente artículo, a diferencia de Millán, se estudian estas construcciones (*de que* y *que*) en contextos

lingüísticos aislados; asimismo, se considera este tipo de variable “cursos de la especialidad”.

Respecto a los estudios previos sobre estos fenómenos lingüísticos, se encuentra el estudio de Nayara Ortega (2019). La autora presenta los siguientes objetivos: identificar los contextos en los que se manifiestan casos dequeístas y queístas en el habla culta de La Habana; comprobar la correlación de las variables edad y sexo relacionadas con el dequeísmo y queísmo; y analizar la correlación de la variable profesión con el comportamiento del dequeísmo. Para ello recogió cuarenta y cinco entrevistas, tomando en cuenta que cada uno de los entrevistados fueran graduados universitarios para considerarlos como hablantes cultos. Finalmente, el estudio concluye que los entrevistados presentaban queísmos y dequeísmos, y los participantes resultaron ser más queístas que dequeístas con mayor incidencia en los jóvenes; además, no existieron diferencias en relación con el sexo. Por otro lado, respecto a la profesión, la autora señala que los licenciados en Letras tienen una mayor conciencia lingüística a la hora de utilizar las estructuras *de que* y *que*, ya que no registraron usos dequeístas y solo pocos casos queístas. En esta línea, es necesario advertir que la autora relaciona el grado de conciencia lingüística con los cursos de “redacción y composición de textos” y de “gramática española”, al igual que con el conocimiento de la “norma” (la autopreparación personal). Esto último es importante porque Ortega no concibe “norma” en sentido prescriptivo, sino como el “conjunto de las variantes más usuales dentro de una comunidad de hablantes desde el punto de vista cuantitativo” (2019, p. 256). En tal sentido, en la presente investigación adoptamos esta perspectiva descriptiva para que a partir de dicho concepto se pueda contrastar los usos lingüísticos de los estudiantes universitarios.

Asimismo, existen otros estudios que se aplican en otras regiones de habla hispana. Por ejemplo, el análisis de Ambrosio Rabanales (2005), quien aborda un corpus representativo de estos fenómenos en el habla culta de Santiago de Chile. El autor concluye que estos usos estarían evidenciando una pugna entre una forma conservadora (*que*) y una forma innovadora (*de que*), en cuanto al dequeísmo, y entre una forma conservadora (*de que*) y una forma innovadora (*que*), en cuanto al queísmo; es decir, nuevamente, se evidencian estos usos no-estándares

en un contexto formal. Finalmente, también es importante rescatar el estudio de Jessica Mc Lauchlan (1982), el cual se aplicó en el habla culta de Lima con el objetivo de establecer la frecuencia de uso de estos fenómenos del lenguaje. La autora concluye que los hablantes presentan estos fenómenos lingüísticos en su registro y preponderan los usos queístas. Si bien es cierto que estas dos últimas investigaciones no atribuyen valor a los factores sociales, sí evidencian el uso extendido de estas estructuras lingüísticas a nivel del habla formal, pues la muestra en ambos casos está conformada por profesionales. Cabe recalcar que los dos investigadores utilizan valores porcentuales al presentar los datos obtenidos en sus trabajos.

En la presente investigación describimos el uso de estas construcciones lingüísticas en la comunidad académica de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (FLCH) de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM) y consideramos las variables académicas de cursos de la especialidad académica universitaria y tiempo de la misma. De tal manera, planteamos las siguientes hipótesis para el estudio de nuestro grupo objetivo: i) los fenómenos del queísmo y dequeísmo están extendidos en el registro escrito de los estudiantes; ii) la variable *cursos* de la especialidad académica universitaria influye en los usos del (de) queísmo en el registro escrito entre los estudiantes; y iii) la variable *tiempo* en la especialidad académica universitaria influye en los usos del (de)queísmo en el registro escrito entre los estudiantes.

Las variables *cursos* y *tiempo* de la especialidad académica universitaria se relacionan con el nivel educativo de los estudiantes, tal como se revisó en Millán (1999-2000). Asimismo, de acuerdo con Ortega (2019), estas variables se relacionan con el grado de conciencia lingüística que adquieren los estudiantes en un contexto académico. De tal forma, esta investigación estudia los fenómenos de queísmo y dequeísmo apoyándose de variables académicas. En este sentido, se miden dichas estructuras lingüísticas en contextos formales para registrar si existen o no usos extendidos en el ámbito de la universidad en el lenguaje escrito, de tal manera que la investigación pueda servir como base para estudios próximos sobre el lenguaje académico de los peruanos con énfasis en el sector de las universidades.

Finalmente, el trabajo está estructurado de la siguiente manera: en primer lugar, la introducción,

donde se formulan el planteamiento del problema, el objetivo, las hipótesis, la justificación y los antecedentes; luego, se presenta el marco conceptual, donde se expone el apartado de dequeísmo y queísmo y las variables académicas; más adelante, se registra la metodología, donde se evidencia el enfoque de investigación, las variables de estudio, la muestra y el método de recolección de datos; seguidamente, se muestran los resultados, la discusión y, por último, se presentan las conclusiones y las referencias bibliográficas.

2. Marco conceptual

2.1. Dequeísmo y queísmo

El dequeísmo y el queísmo han sido considerados casos censurables por la gramática normativa. Las reglas de escritura y de la oralidad formal rechazan el empleo de formas queístas y dequeístas en contextos académicos, al considerar que hay ciertos usos no admisibles en la lengua o variedad estándar, los cuales son calificados de agramaticales y de inaceptables. Para la concepción normativista, se trata de vicios, errores, correcciones, defectos, impedimentos (Pérez y Macías, 2016; Silva, 2019), por lo que constituyen una preocupación para los profesores normativos, quienes según Millán (1992a, p. 86) deberían corregir estos “vicios detectados”. No obstante, los estudios sociolingüísticos abordan dichos fenómenos en espacios diferentes de comunicación para evidenciar los usos variados que tienen los hablantes o grupos sociales.

Estos fenómenos lingüísticos — el queísmo y el dequeísmo — están determinados por la ausencia o presencia de la preposición *de*, aunque cada uno se desarrolla en contextos diferentes, por lo que Manuel Almeida (2009) señala que ambos son fenómenos opuestos, pero que se encuentran estrechamente relacionados. Así, dicho autor reconoce que el dequeísmo consiste en insertar la preposición *de* ante estructuras sintácticas encabezadas por *que*, cuando la normativa no lo requiere (i. e. “Sospecho *que* mañana no hay clases “Sospecho *de que* mañana no hay clases”); mientras que el queísmo, consiste en omitir dicha preposición en contextos donde se exige su presencia (i. e. “Me acuerdo *de que* estuve la otra noche “Me acuerdo *que* estuve la otra noche”). En esta línea, Bentivoglio y Galué (1998-1999) consideran

que los hablantes utilizan la preposición *de* delante de *que*, motivados por la fórmula canónica “de que” de los verbos pronominales en español. De tal manera, el fenómeno del dequeísmo se atribuye a la ultracorrección o a la inseguridad lingüística por parte de los hablantes que, en consecuencia, también lo utilizan en construcciones con verbos no pronominales.

Partiendo de ello, Leonardo Gómez (1991) expone y ejemplifica las estructuras más frecuentes en las que aparecen ambos fenómenos, como se ve a continuación. En primer lugar, respecto al dequeísmo, el autor reconoce las siguientes manifestaciones: en función de complemento directo (i. e. “Opino *de que* no tiene razón”); en función de sujeto: con verbos no copulativos o locuciones verbales (i. e. “Resulta *de que* no lo sabía”), verbos copulativos (i. e. “Es probable *de que* llueva”), pasivas reflejas (i. e. “Se dice [...] *de que* va a haber nuevo director”) y verbos con doble pronominal (i. e. “Se nos olvidó *de que* iban a venir”); en función de atributo con un sustantivo como núcleo del sujeto (i. e. “La idea es *de que* todos debemos colaborar”); en locuciones conjuntivas (i. e. “A no ser *de que*”); con el verbo pensar (i. e. “Pensar *de que*”) y en confusión entre preposiciones (i. e. “Quedó *de que* me lo diría”). En segundo lugar, respecto al queísmo, Gómez (1991) reconoce que este fenómeno puede aparecer ante una conjunción *que* o un relativo *que*. En esta línea, el autor señala que ante el *que* conjuntivo, el queísmo aparece en las siguientes estructuras: en cláusulas con función de suplemento de un verbo o de una locución verbal (i. e. “Me enteré *que* me habían suspendido”), en función adyacente de un adjetivo (i. e. “Estoy seguro *que* me lo dijo”) y en función adyacente de un sustantivo (i. e. “Tengo la impresión *que* va a llover”); mientras que ante un *que* relativo, el queísmo aparece en las siguientes estructuras: en cláusulas enfáticas (i. e. “Por eso fue *que* no te lo dije”), en cláusulas con función de complemento indirecto (i. e. “La chica *que* (le) doy clase es muy agradable”), en cláusulas explicativas y/o apositivas (i. e. “Con esa chica, *que* salgo, lo paso bien”) y en cláusulas donde la preposición rige un pronombre tónico o un nombre (i. e. “Es una casa *que* en ella habitaba un fantasma”).

La presente investigación, en la búsqueda por desarrollar un estudio descriptivo, recoge los alcances de Gómez (1991), junto con los de Bentivoglio y Galué (1998-1999) sobre el queísmo y el dequeísmo.

Primero, adaptamos la clasificación de Gómez sobre los usos del (de)queísmo en los distintos contextos que plantea. Asimismo, respecto a Bentivoglio y Galué, recogemos la alternancia de los valores *de que* y *que*, considerando como factores influenciados los relacionados con el grado de conciencia lingüística. En esta línea, encaminamos la investigación al contexto académico y nos enfocamos en el análisis de los usos de los universitarios, ya que los estudiantes son considerados como uno de los grupos académicos que presentan mayor manejo de la lengua estándar, por el hecho de estar inmersos en un área educativa; por lo tanto, son más conscientes del uso de estas formas lingüísticas y tienen tendencia a desarrollar y recibir mecanismos de aprendizaje que les posibilita utilizar las formas más comunes en el ámbito del registro formal. Estos mecanismos pueden ser el fenómeno de ultracorrección o, por otra parte, las variables relacionadas con lo académico que intervienen en estos usos lingüísticos.

Así, el espacio donde se desarrolla la investigación responde a un área educativa de nivel superior, donde es habitual el uso formal de la lengua. Sin embargo, investigaciones como la de Millán (1999-2000) y Ortega (2019) ponen en evidencia que los contextos educativos son espacios flexibles donde convergen variedades estándares y no-estándares; incluso, estas últimas se perciben como formas innovadoras, según Rabanales (2005). En relación con ello, Zavala y Córdova (2010), al analizar los discursos que emiten estudiantes universitarios del Perú, reconocen en ellos que la escritura académica, y, en general, el lenguaje académico, es más una cuestión de identidad cultural y social, en lugar de una mera competencia lingüística. Según las autoras, los estudiantes pueden llegar a identificarse con la literacidad que se aprende y se privilegia, sin dejar los usos lingüísticos autogenerados que no son aceptables en los contextos académicos tradicionales, pero que están presentes y pueden servir de base para el aprendizaje de otros usos más aceptables, pues los universitarios no solo emplean la variedad académica estándar, sino también las no-estándares y propias, dentro de la universidad. Dichos usos, en términos sociales, puede traer en los estudiantes consecuencias de discriminación lingüística, al asumir que los universitarios que emplean formas de hablar o escribir no prestigiosas son sujetos incompletos, inacabados o

poco inteligentes (Zavala y Córdova, 2010). Ello suele ocurrir con los casos queístas y dequeístas, dado que son usos censurables por la normativa lingüística y su empleo puede generar burlas o rechazos hacia el escribiente o hablante que los produjo.

2.2. Variables académicas

Las variables académicas son aquellas que permiten medir aspectos relacionados con el estudiante en un contexto formal, donde también interviene el nivel de educación o el conocimiento que posee el estudiante universitario según el grado y las materias que esté cursando. Este tipo de variables presentan características particulares y muy bien definidas. Ocaña (2011) diferencia las variables académicas de las variables pedagógicas, ya que las últimas tienden a abarcar lo externo a la práctica del docente: esfuerzo del alumno y la política académica de la institución. Es decir, las variables académicas son las que se relacionan con el rendimiento académico, los cursos de la especialidad, el esfuerzo del estudiante o la malla curricular que sigue.

Yolvi Ocaña (2011) agrega que existe un amplio conjunto de variables académicas en el nivel universitario que suelen ser consideradas para la investigación. La primera de ellas son las características académicas del colegio de procedencia. Respecto a ello, agrega que es importante conocer el tipo de colegio de procedencia para observar si hay alguna influencia, las cuales pueden ser las siguientes: el financiamiento, la admisión de estudiantes según su sexo, la evaluación de ingreso de sus alumnos, la cantidad de estudiantes, el acompañamiento, los niveles académicos, la cantidad de horas y si es bilingüe. Además, la autora también señala la importancia de otras variables académicas como el rendimiento escolar, el examen de admisión, la vocación del estudiante, el esfuerzo, el efecto de las cargas académicas y laborales, así como el rendimiento previo en cursos obligatorios y las facilidades académicas.

En esta investigación, las variables académicas que permiten conocer los usos de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM son las siguientes: i) cursos de la especialidad académica universitaria y ii) tiempo en la especialidad académica universitaria. Estas variables desarrollan la implicancia que tienen los cursos y el tiempo en la especialización en los usos lingüísticos.

La variable cursos de la especialidad académica se ha estudiado en otros ámbitos, pero no en el país; igualmente, respecto al tiempo en la especialidad académica, no se ha evaluado su incidencia, a pesar de que ambas tienen que ver con la etapa académica estudiantil. Su selección responde a términos descriptivos, más que prescriptivos. Al escogerlas no se quiere formular un enfoque más normativo al estudio; por el contrario, como señalan los estudios mencionados, el ámbito académico puede ilustrar casos descriptivos de usos lingüísticos espontáneos o naturales, aun cuando el estudiante se encuentre en un contexto formal donde se promueve la variedad estándar. Estas variables se detallan a continuación.

2.2.1. Cursos de la especialidad académica universitaria

Los cursos de la especialidad académica universitaria son las materias académicas que brinda una facultad a los estudiantes matriculados, con la finalidad de que adquieran conocimiento instructivo sobre el área que se imparte. Los cursos que tratan temas de lenguaje son aquellos de normativa o gramática, redacción, oralidad, comprensión de lectura, comprensión e interpretación de textos. Las universidades ofrecen en sus mallas curriculares materiales sobre el uso estándar de la lengua nacional. Las especialidades humanísticas en el Perú presentan más cursos lingüísticos obligatorios que las especialidades de ciencias. Su finalidad es que los estudiantes mejoren sus competencias lingüísticas y comunicativas en la variedad académica formal.

2.2.2. Tiempo en la especialidad académica universitaria

El tiempo en la especialidad académica universitaria es el período académico que le toma a un estudiante universitario culminar su especialidad. Cada estudiante lleva sus materias o cursos en dos semestres, en el caso de que su especialidad académica siga una malla curricular de carácter semestral, a no ser que se trate de cursos anuales, en el caso de que su especialidad siga una malla curricular de carácter anual. Las especialidades de pregrado en el país duran cinco años y los estudiantes llevan diez semestres. Un alumno regular estudia en tal período a no ser que se retrase y se amplíe su permanencia en la universidad.

En la sección de metodología se relaciona cada variable con los probables resultados.

3. Metodología

3.1. Enfoque de investigación

El enfoque de investigación aplicado es de tipo cuantitativo, cuyo alcance de estudio es descriptivo. En tal sentido, como señalan Hernández-Sampieri y Mendoza (2018), se busca mostrar los sucesos o fenómenos objeto de estudio a detalle; de esa manera, se mide o recoge información, ya sea de manera conjunta o independiente, sobre las variables involucradas.

3.2. Variables de estudio

La variable dependiente que se estudia comprende la alternancia de dos valores o variantes *que ~ de que*; es decir, aquella que varía por la presencia o ausencia de la preposición *de* delante de la conjunción subordinante *que*. Por otro lado, las variables independientes extralingüísticas son las variables académicas, considerando el contexto académico donde se desarrolla la investigación.

En esta investigación, la variable “cursos de la especialidad académica universitaria” está relacionada con la existencia o no de algún curso de redacción o normativa que los estudiantes de las diferentes especialidades llevan en su plan de estudio. Por tal motivo, se realiza una evaluación previa de dicho plan para cada especialidad de la FLCH de la UNMSM, con la finalidad de categorizar las escuelas en dos grandes grupos: *grupo A* (GA) y *grupo B* (GB). Así, el GA está conformado por las especialidades de *Bibliotecología y Ciencias de la Información, Comunicación Social, Literatura y Lingüística*, ya que estas especialidades tienen dentro de sus planes de estudios cursos relacionados con la redacción y la normativa. Por otro lado, el GB está integrado por las especialidades de *Arte, Conservación y Restauración, Danza y Filosofía*, dado que estas especialidades no cuentan con cursos relacionados con la redacción y la normativa en sus propios planes de estudios.

En la presente investigación, la variable tiempo en la especialidad académica universitaria refiere al período académico, en este caso relacionado con los cinco ciclos impares de estudio de los encuestados: primero, tercero, quinto, séptimo y noveno (I, III, V, VII y IX), pues el recojo de los datos se realizó en el primer semestre del año académico. Estos ciclos

son equivalentes a los años de ingreso 2020, 2019, 2018, 2017 y 2016, respectivamente. La importancia de esta variable radica en que su implicancia permite medir el grado de influencia del período académico que están cursando los estudiantes en relación con la presencia o ausencia de la preposición *de* ante *que*; además, al ser estudiantes de Letras existe una mayor preocupación sobre el uso de la lengua estándar, la cual se acrecienta conforme el alumno avanza de grado o ciclo.

3.3. Muestra

La muestra está conformada por un total de cuarenta estudiantes que pertenecen a las especialidades de la FLCH de la UNMSM, en Lima-Perú, que ingresaron a estudiar desde 2016 hasta el año 2020. Dado el período de la pandemia de la COVID-19, se pudo obtener la data de participantes voluntarios a través de la comunicación virtual con un formulario de *Google Forms*, como se precisa más adelante. A pesar de este período excepcional, fue posible recoger información confiable en torno al estudio. Cabe precisar que investigaciones como la de Ortega (2019) han usado también una muestra de cuarenta a cuarenta y cinco participantes.

Respecto de la selección específica de la universidad, se escogió una pública por la cantidad de estudiantes que convergen desde las distintas partes del país, lo cual permite abordar las diferentes posibilidades en las que se presentan estos fenómenos del lenguaje. Asimismo, en el caso de la facultad, la selección se debe a que los estudiantes emplean y enseñan la variedad estándar en academias, institutos y universidades. Muchos de ellos poseen usos estándares que han legitimado desde su preparación para la universidad, y que legitiman en su desarrollo académico y profesional; después de egresar, por ejemplo, enseñan cursos de gramática y lenguaje, generalmente cursos de normativa y corrección de estilo aludiendo como norma a la variedad estándar¹.

Por otro lado, para garantizar la representatividad de la muestra, se distribuye a los estudiantes de manera equitativa a las variables académicas consideradas en el presente estudio y categorizadas, primero, según los años de ingreso 2016-2020, equivalente al tiempo en la especialidad académica universitaria; y según el GA y el GB que constituyen la agrupación por especialidades. De tal forma, se

consideran ocho estudiantes por cada año de ingreso (2016, 2017, 2018, 2019 y 2020) y veinte estudiantes por cada grupo (GA y GB). Las características de los estudiantes, según las variables académicas, se aprecian en la tabla 1. En este sentido, no fue sencillo acceder a una cantidad mayor de participantes. Sin embargo, se procuró encontrar una regularidad en el número de universitarios de Letras.

Tabla 1. Distribución de los estudiantes según las variables académicas *courses* y *tiempo* en la especialidad académica universitaria

Grupo/N.º estudiantes	2016	2017	2018	2019	2020	Total
Grupo A (GA)	4	4	4	4	4	20
Grupo B (GB)	4	4	4	4	4	20
N.º de estudiantes	8	8	8	8	8	40

Elaboración propia.

3.4. Recolección de datos

Para la recolección de datos se utilizó un cuestionario (véase Anexo) —validado previamente por un grupo de especialistas y aplicado a un grupo de estudiantes— donde se incluyen oraciones enunciativas en diferentes contextos respecto al dequeísmo y al queísmo. El cuestionario fue elaborado y adaptado sobre la base de los contextos presentados por Gómez en su artículo “Reflexiones sobre el ‘dequeísmo y queísmo’ en el español de España” (1991). Los datos se recogieron durante 2020, año de confinamiento por la pandemia de la COVID-19. La técnica se adaptó para ser aplicada de manera virtual a través de la aplicación *Google Forms*, la cual permite administrar y elaborar encuestas y cuestionarios. Así, la primera sección está destinada a obtener datos demográficos y las variables de estudio; la segunda, a recoger la frecuencia de uso de los casos de queísmo y dequeísmo. Esta segunda sección está compuesta por doce preguntas cerradas con respuestas dicotómicas (es decir, dos posibilidades de respuestas: *de que* o *que*), pues resulta más sencillo de codificar: seis incluyen contextos donde las formas canónicas son *de que* y las otras seis, donde las formas canónicas son *que*. Esto es, de los 480 casos, 240 incluyen la primera forma y los otros 240 la segunda forma. Ahora bien, en la descripción de los resultados

nos apoyamos también de los puntajes y promedios obtenidos a partir de la aplicación del cuestionario. En esta línea, cada respuesta correcta otorga un punto, por lo que el puntaje máximo del cuestionario es doce, mientras que por cada respuesta incorrecta no se otorga ni se descuenta algún punto, pues el fin último es analizar las formas no canónicas. Cabe mencionar que los términos “correcto” e “incorrecto” son criterios normativos que solo se utilizan a fin de sustentar los resultados generales de la investigación descriptiva.

4. Resultados

Para esta sección se presentan y se describen los resultados en tres apartados. En el primero se presenta la frecuencia de uso de los fenómenos lingüísticos queísmo y dequeísmo, los cuales permitirán evidenciar si se trata de fenómenos extendidos en el registro escrito de estudiantes universitarios de la FLCH de la UNMSM; al inicio serán validados en su conjunto (ambos fenómenos) y luego de manera independiente (según casos queístas y según casos dequeístas). En los dos siguientes apartados se presentan los resultados de las variables académicas *courses* de la especialidad académica universitaria, cuyos indicadores son GA y GB, y *tiempo en la especialidad académica universitaria*, cuyos indicadores son 2016, 2017, 2018, 2019 y 2020. Es necesario precisar que las variables académicas serán descritas también en función de los puntajes y promedios de los estudiantes, los cuales permitirán un mejor desarrollo y una mejor síntesis en términos de los usos lingüísticos del queísmo y dequeísmo, en la discusión y en las conclusiones, al igual que una mayor profundización del tema. A continuación, la etiquetación de la muestra según las dos variables académicas.

Tabla 2. Etiquetación de la muestra

Etiqueta	Grupo (G)	Año de ingreso
C1	GA	2016
C2	GA	2016
C3	GA	2016
C4	GA	2016
C5	GB	2016
C6	GB	2016
C7	GB	2016
C8	GB	2016
C9	GA	2017
C10	GA	2017

C11	GA	2017
C12	GA	2017
C13	GB	2017
C14	GB	2017
C15	GB	2017
C16	GB	2017
C17	GA	2018
C18	GA	2018
C19	GA	2018
C20	GA	2018
C21	GB	2018
C22	GB	2018
C23	GB	2018
C24	GB	2018
C25	GA	2019
C26	GA	2019
C27	GA	2019
C28	GA	2019
C29	GB	2019
C30	GB	2019
C31	GB	2019
C32	GB	2019
C33	GA	2020
C34	GA	2020
C35	GA	2020
C36	GA	2020
C37	GB	2020
C38	GB	2020
C39	GB	2020
C40	GB	2020

4.1. Frecuencia de uso

De los 480 casos donde las formas variantes son *de que* y *que*, los estudiantes tienden a utilizar las formas canónicas; es decir, utilizan *de que* en contextos donde se requiere dicha preposición y omiten la preposición *de* en contextos también normados. En la tabla 3 se muestra que los casos canónicos alcanzan un 75 %, mientras que los casos no canónicos — que comprenden los usos queístas y dequeístas — totalizan un 25 %. Aunque la diferencia porcentual entre ambos casos es amplia y la cantidad de usos

canónicos triplica a la cantidad de usos no canónicos, se percibe la alternancia de las formas no estándares en contextos formales.

Tabla 3. Frecuencia absoluta y porcentual de los casos canónicos y no canónicos

Casos canónicos N.º / (%)	Casos no canónicos N.º / (%)	Total N.º / (%)
360 (75)	120 (25)	480 (100)

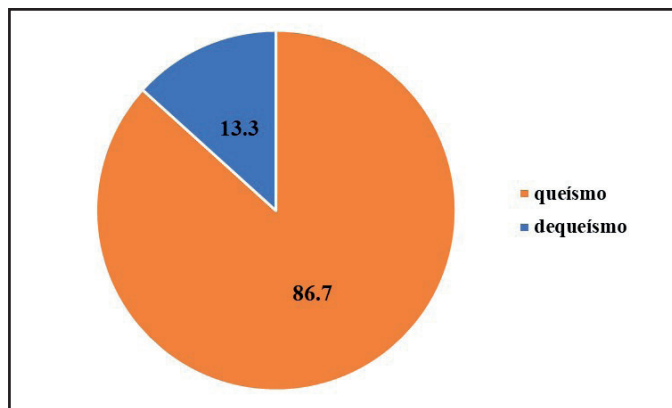
Ahora bien, basándonos únicamente en los casos no canónicos, la tabla 4 muestra las cantidades registradas respecto a los usos queístas y dequeístas. Así, se percibe que la variación porcentual (a favor del queísmo) entre ambos usos es incluso mayor a la presentada entre casos canónicos y no canónicos. Esto es, los estudiantes de la FLCH presentan una tendencia queísta evidente, incluso aún más marcada, en términos porcentuales, en comparación con los casos canónicos.

Tabla 4. Frecuencia absoluta y porcentual de los casos queístas y dequeístas en los estudiantes de la FLCH de la UNMSM

Casos queístas N.º / (%)	Casos dequeístas N.º / (%)	Total N.º / (%)
104 (86,7)	16 (13,3)	120 (100)

La figura 1 ilustra la diferencia porcentual entre los usos del queísmo 87 % (104 casos) en comparación con el dequeísmo 13 % (16 casos). Ello permite mostrar que los estudiantes de la FLCH de la UNMSM hacen uso, en el registro escrito, de formas no aceptadas en el contexto académico. Asimismo, aunque la tendencia queísta es evidente, es necesario recalcar que, para esta muestra, la cantidad de casos donde se inserta la preposición *de* ante cláusulas encabezadas por *que* en contextos no canónicos son importantes, ya que, a diferencia de la investigación de Ortega (2019), los estudiantes de esta facultad sí presentan casos dequeístas, los cuales son usos censurables en el registro formal, incluso aún más que el queísmo.

Figura 1. Frecuencia de uso porcentual de dequeísmo y queísmo de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM



4.2. Cursos de la especialidad académica universitaria

Los resultados correspondientes a los usos canónicos y no canónicos según la variable “cursos de la especialidad académica universitaria” se encuentran en la tabla 5. En esta tabla se evidencia que la mayor variación porcentual se encuentra en el GA, a favor de los casos canónicos. Por otro lado, en el GB se evidencia un ascenso de las formas no canónicas cuando comparamos ambos grupos, debido a que la cantidad porcentual de este es casi el doble de la cantidad porcentual del GA. Sin embargo, cabe recalcar que para ambos grupos los casos canónicos son mayores a los casos no canónicos.

Tabla 5. Frecuencia absoluta y porcentual de los usos canónicos y no canónicos según la variable cursos de la especialidad académica universitaria

	GA N.º / (%)	GB N.º / (%)
Casos canónicos	199 (82,9)	161 (67,1)
Casos no canónicos	41 (17,1)	79 (32,9)
Total	240 (100)	240 (100)

Respecto solo a los casos no canónicos, esta variable evidencia una variación en los usos acerca del queísmo y del dequeísmo, tanto en el GA como en el GB. En la tabla 6 se percibe que el GA hace uso, con un 90,2 %, de casos queístas y, con un 9,8 %, de casos dequeístas; por otro lado, el GB hace uso, con

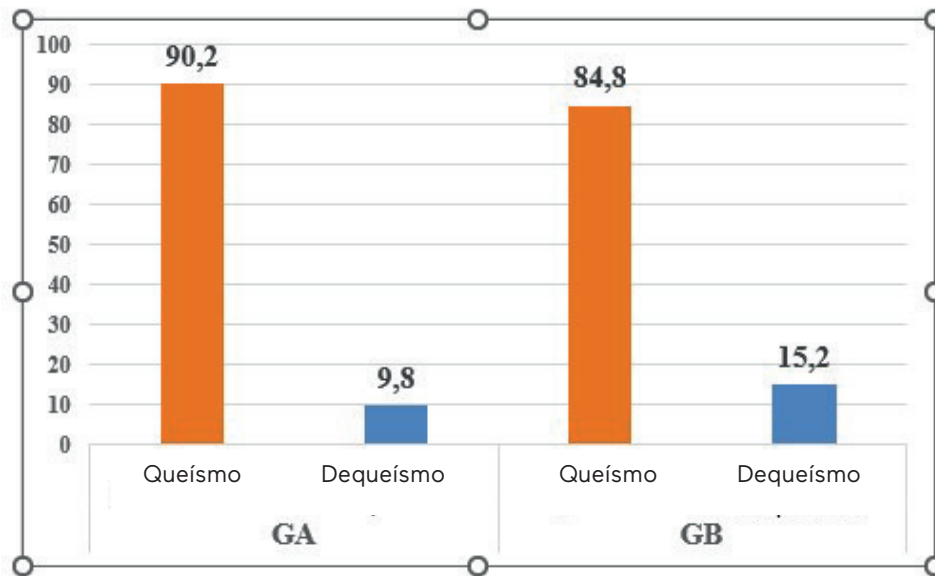
un 84,8 %, de casos queístas y, con un 15,2 %, de casos dequeístas. Cabe recalcar que el GA tiende a utilizar más la variable queísta, mientras que el GB propende a utilizar más la variable dequeísta al comparar ambos grupos, según cada uno de los casos, en términos porcentuales. Asimismo, en su conjunto, el GB hace uso, en mayor cantidad, de ambos fenómenos lingüísticos, con un total de 79 casos, los cuales representan un 66 % del total de casos encontrados.

Tabla 6. Frecuencia absoluta y porcentual de los casos queístas y dequeístas según la variable cursos de la especialidad académica universitaria

	GA N.º / (%)	GB N.º / (%)
Casos queístas	37 (90,2)	67 (84,8)
Casos dequeístas	4 (9,8)	12 (15,2)
Total	41 (100)	79 (100)

Ahora bien, como se muestra en la figura 2, la mayor variación porcentual entre casos queístas y dequeístas se percibe en el GA. Respecto al GB esta diferencia porcentual se reduce —es decir, los estudiantes evidencian una mayor variación o alternancia entre ambas formas *de que* y *que* en contextos no canónicos—; en esta línea, aumentan los casos dequeístas, incluso, la variación porcentual de casos dequeístas entre el GA y el GB es mayor a la variación porcentual de casos queístas entre ambos grupos. Asimismo, para ambos grupos, la cantidad porcentual de casos queístas es alta, razón por la cual se podría postular el uso extendido del queísmo en el registro escrito de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Por otro lado, con respecto a la existencia de casos dequeístas —fenómeno censurable en el registro formal y del cual reducida o nula frecuencia de uso se obtiene en otras investigaciones con muestras académicas—, para el ámbito de la FLCH de la UNMSM se muestra un uso “innovador” —en términos de Rabanales (2005)— respecto al uso del dequeísmo. Además, es menester añadir que estos usos están influenciados por los cursos de lengua y redacción que llevan los estudiantes, pues son las especialidades del GB quienes evidencian más esta tendencia innovadora.

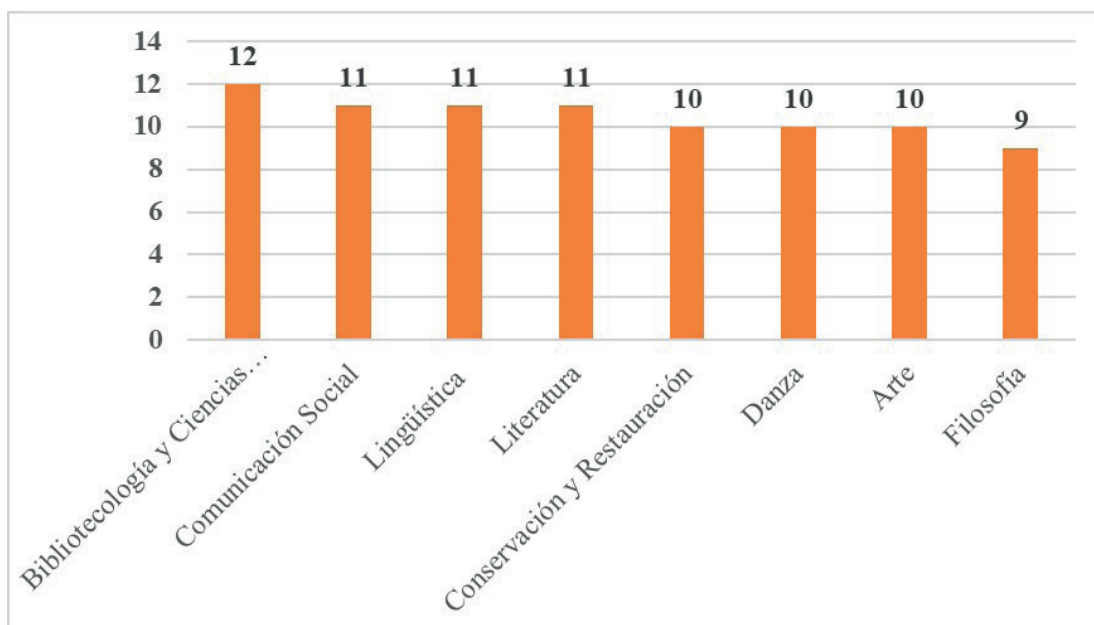
Figura 2. Frecuencia de uso porcentual de dequeísmo y queísmo de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM, según la variable cursos de la especialidad académica universitaria



Para una mayor comprensión sobre la actuación de esta variable académica, a continuación se describe su implicancia a través de los puntajes máximos que se obtuvieron en cada especialidad, de tal forma que se pueda evaluar la influencia de los cursos que registran estas según el plan de estudios que maneja dicha universidad y, específicamente, la Facultad de Letras. Las especialidades del GA consiguieron los puntajes más altos respecto a los usos *de que* y *que* en contextos canónicos: Bibliotecología y Ciencias de la Información

(12), Comunicación Social (11), Lingüística (11) y Literatura (11). Por otro lado, en las especialidades del GB los puntajes más altos en ambos usos estuvieron entre 9 y 10: Arte (10), Conservación y Restauración (10), Danza (10) y Filosofía (9). Como se observa, se irá formando una tendencia en el sentido de que las especialidades del GA utilizan con mayor frecuencia las formas canónicas en comparación al GB, todo ello considerando los cursos de cada especialidad. A continuación, esto se ejemplifica en la figura 3.

Figura 3. Puntajes más altos por especialidad de la FLCH de la UNMSM



También se presentan los promedios de puntaje por especialidad. El promedio más alto lo obtuvieron las especialidades de Lingüística y Bibliotecología y Ciencias de la Información con 10,4 y 10,3, respectivamente; luego, las especialidades de Literatura y Comunicación Social con 9,8 y 9,3, respectivamente; seguidamente, la especialidad de Filosofía con 9 puntos de promedio, las especialidades de Conservación y Restauración y Danza con 8 puntos de promedio y, finalmente, la especialidad de Arte con 7,6 puntos en promedio. De esta manera, respecto al resultado anterior sobre los puntajes máximos, en este apartado se reafirma la tendencia sobre estos usos lingüísticos, ya que en promedio las especialidades del GA vuelven a presentar una tendencia hacia un registro estándar en comparación con el promedio de las especialidades del GB. A continuación, esto se ejemplifica en la tabla 7.

Tabla 7. Promedio de puntajes de las especialidades de la FLCH de la UNMSM

Especialidad	Promedio
Lingüística	10,4
Bibliotecología y Ciencias de la Información	10,3
Literatura	9,8
Comunicación Social	9,3
Filosofía	9,0

4.3. Tiempo en la especialidad académica universitaria

Los resultados correspondientes a los usos canónicos y no canónicos según la variable “tiempo en la especialidad académica universitaria” se encuentran en la tabla 8. Allí se evidencia que la cantidad porcentual de casos canónicos supera a los casos no canónicos en todos los indicadores (2016, 2017, 2018, 2019 y 2020). Asimismo, son los estudiantes ingresantes quienes presentan una mayor variación porcentual entre estos usos, en comparación con los estudiantes que están por culminar su carrera. Esto es, los primeros cometen menos usos queístas y dequeístas, mientras que los segundos duplican la cantidad de casos no canónicos (incluso alcanzan el mayor porcentaje de usos no canónicos respecto a los otros años). Luego, se evidencia una variación porcentual descendente del 2017 al 2019, donde las cantidades porcentuales de casos canónicos y no canónicos presentan una ligera diferencia.

Tabla 8. Frecuencia absoluta y porcentual de los usos canónicos y no canónicos según la variable tiempo en la especialidad académica universitaria

	2016 N.º / (%)	2017 N.º / (%)	2018 N.º / (%)	2019 N.º / (%)	2020 N.º / (%)
Casos canónicos	62 (64,6)	75 (78,1)	73 (76,0)	70 (72,9)	79 (82,3)
Casos no canónicos	34 (35,4)	21 (21,9)	23 (24,0)	26 (27,1)	17 (17,7)
Total	96 (100)	96 (100)	96 (100)	96 (100)	96 (100)

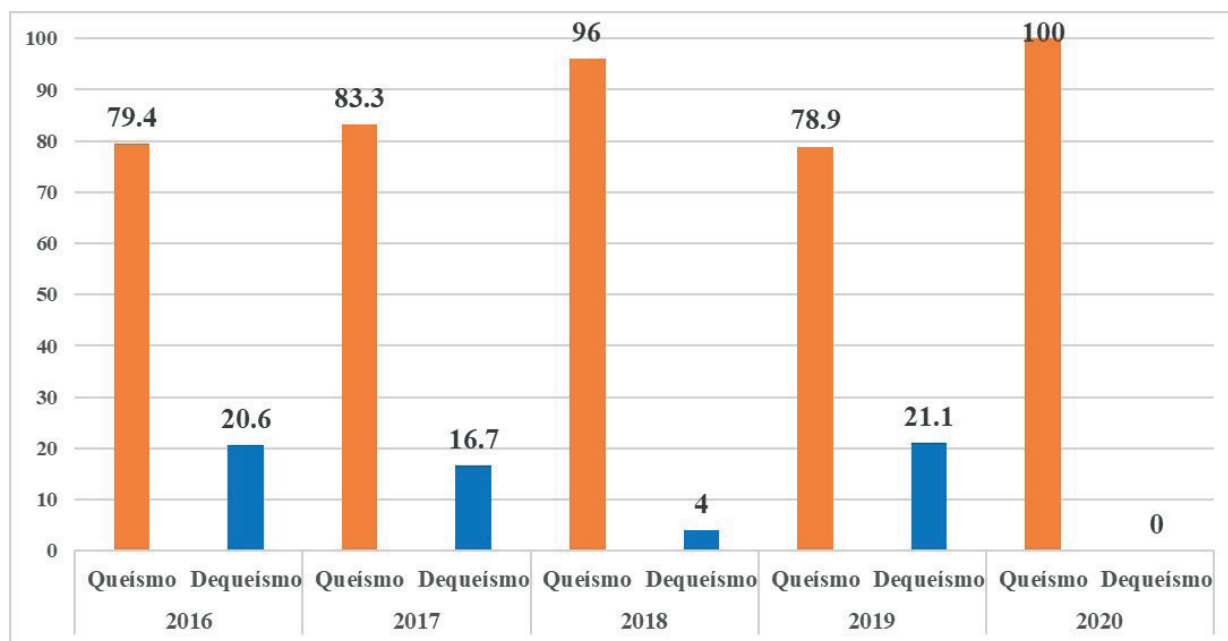
Ahora bien, respecto a los casos no canónicos, la tabla 9 indica que los estudiantes que ingresaron a estudiar en 2016 y que están por culminar su especialidad registran un 79,4 % de casos queístas y un 20,6 % de casos dequeístas; los que ingresaron a estudiar en 2017 muestran un 83,3 % de casos queístas y un 16,7 % de casos dequeístas; los que ingresaron a estudiar en 2018 y que se encuentran a mitad de la especialidad indican un 96 % de casos queístas y un 4 % de casos dequeístas; los que ingresaron a estudiar en 2019 registran un 78,9 % de casos queístas y un 21,1 % de casos dequeístas; por último, los que acaban de ingresar a estudiar y están cursando su primer ciclo universitario, todos los casos que registran son queístas y ninguno dequeísta. Así, la frecuencia porcentual de casos queístas, de manera ascendente, por año es la siguiente: 2019, 2016, 2017, 2018 y 2020; por ende, en sentido opuesto, la frecuencia porcentual de casos dequeístas, de manera ascendente, según el año de ingreso es: 2020, 2018, 2017, 2016 y 2019. Formulados de esta forma, los datos no proporcionan una regularidad respecto a los usos de estos fenómenos lingüísticos conforme el alumno avanza de año; sin embargo, si observamos cada indicador de manera independiente existe una tendencia queísta absoluta en aquellos estudiantes que recién inician su ciclo universitario, en comparación con los otros años, donde además de casos queístas se registran casos dequeístas.

Respecto a la variación porcentual entre casos queístas y dequeístas según cada año de ingreso, en la figura 4 se percibe que la mayor variación porcentual la registran aquellos alumnos que ingresaron a estudiar en 2020; mientras que la menor variación porcentual se muestra en aquellos que ingresaron a estudiar en 2019, pues se evidencia, en estos últimos, la mayor frecuencia porcentual de casos dequeístas. Ahora bien, son los alumnos que ingresaron a estudiar en 2019, seguidos de los que lo hicieron en 2016, quienes evidencian mayor alternancia al usar las formas *de que* y *que* en contextos no canónicos. Cabe recalcar que, si bien no se puede generalizar los usos sobre estas formas lingüísticas según cada año de ingreso —ya que se percibe, por ejemplo, usos dequeístas para el año 2019 (estudiantes que se encuentran en su segundo año de estudio) y para el año 2016 (estudiantes en su último año académico)— es menester indicar que los estudiantes de los dos últimos años (2016 y 2017), quienes estarían más preocupados por el uso de la lengua estándar, son los más regulares, en el registro escrito, respecto a los usos dequeístas (variante rechazada en el contexto formal). Asimismo, es necesario recalcar que son los estudiantes de estos dos últimos años quienes presentan mayor cantidad de casos queístas y dequeístas, con 58 usos en total.

Tabla 9. Frecuencia absoluta y porcentual de los casos queístas y dequeístas según la variable tiempo en la especialidad académica universitaria

	2016 N.º / (%)	2017 N.º / (%)	2018 N.º / (%)	2019 N.º / (%)	2020 N.º / (%)
Casos queístas	27 (79,4)	20 (83,3)	24 (96,0)	15 (78,9)	18 (100)
Casos dequeístas	7 (20,6)	4 (16,7)	1 (4,0)	4 (21,1)	0
Total	34 (100)	24 (100)	25 (100)	19 (100)	18 (100)

Figura 4. Frecuencia de uso porcentual de dequeísmo y queísmo de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM, según la variable tiempo en la especialidad académica universitaria



Finalmente, apoyándonos en la tabla 2, “Etiquetación de la muestra”, si relacionamos ambas variables académicas, según los puntajes obtenidos, se observa que en el GA los puntajes más bajos fueron registrados por estudiantes que llevan 3 o más años de tiempo en la especialidad; estos son C2 y C19. Respecto al puntaje más alto, C17 obtuvo 12 puntos y se encuentra en el tercer año de la especialidad, correspondiente a la Escuela de Bibliotecología y Ciencias de la Información. Igualmente, los otros ocho estudiantes que obtuvieron 11 puntos tienen una característica particular: cuatro de ellos se encuentran en los dos últimos años de la especialidad (años de ingreso 2016 y 2017) y los otros cuatro están en los dos primeros años de la especialidad (años de ingreso 2019 y 2020); además, también es importante resaltar que, de los ocho estudiantes, cinco pertenecen a la especialidad de Lingüística, lo cual se puede explicar debido a la influencia de cursos de redacción avanzada dentro de la malla curricular. Así pues, en este grupo no se observa una tendencia que indique la relevancia del tiempo en la especialidad para reconocer estos casos.

En el GB, los puntajes más bajos fueron obtenidos por estudiantes que llevan mayor tiempo en la especialidad; estos son C7 y C13 con 4 y 5 puntos, respectivamente; ambos estudiantes pertenecen a la especialidad de Arte. Por otro lado, el puntaje más

alto fue 10, el cual fue registrado por tres estudiantes, uno de ellos cursa su primer año en la especialidad, este es C39 y pertenece a la carrera de Arte. Además, es importante recalcar que el segundo puntaje más alto fue el más recurrente en este grupo y la mayoría responde a estudiantes que se encuentran a mitad de la especialidad o están iniciando su etapa universitaria. Los otros puntajes fueron 6 y 8 que se distribuyen casi de forma equitativa en todos los estudiantes de este grupo. De esta manera, se puede apreciar que la variable “tiempo en la especialidad académica universitaria” para este grupo influye de manera relativa y, a veces, contradictoria a lo esperado.

La correlación de ambas variables se muestra en la tabla 10. De manera general, se percibe que para el GA la mayor cantidad de casos queístas y dequeístas responde al siguiente orden descendente, según el año de ingreso: 2016, 2018, 2019, 2017 y 2020. Asimismo, para el GB el orden descendente es el siguiente: 2016, 2017, 2018, 2020 y 2019, cabe subrayar que en los años 2018 y 2020 la cantidad de casos queístas y dequeístas es la misma. Ahora bien, como se mencionó anteriormente y se recalca en esta tabla, el GA tiende a cometer menos casos queístas como dequeístas en comparación al GB; entonces, es menester mencionar algunas particularidades que permiten contrastar con los resultados generales: en

los ingresantes del año 2018 el único caso dequeísta que ocurre aparece en el GA; en los ingresantes del año 2019 la cantidad de casos queístas en el GA supera en uno a la cantidad de casos queístas en el GB; por último, en los ingresantes del año 2020 la cantidad de casos dequeístas en ambos grupos es la misma. Esto es, cuando se espera que todos los indicadores amparen los resultados generales, estas particularidades no tan contundentes muestran un ligero cambio.

Tabla 10. Frecuencia absoluta de los casos queístas y dequeístas según la variable cursos y tiempo en la especialidad académica universitaria

	GA		GB		
	Casos queístas	Casos dequeístas	Casos queístas	Casos dequeístas	
2016	11	2	16	5	34
2017	4	1	16	3	24
2018	10	1	14	0	25
2019	8	0	7	4	19
2020	4	0	14	0	18
	37	4	67	12	Total
	41		79		

5. Discusión

Tras la obtención de los resultados notamos una importante ocurrencia del queísmo, en el lenguaje escrito, entre los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Ello ratifica en un primer momento nuestra hipótesis inicial: los fenómenos del queísmo y dequeísmo están extendidos en el registro escrito de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Este primer resultado reafirma las investigaciones que se han realizado respecto a los resultados de otras investigaciones, que registran el mayor uso del queísmo en el ámbito académico, donde los cursos de la especialidad académica y el tiempo en la

especialidad influyen en los estudiantes. Otros estudios señalan la incidencia de factores académicos en usos queístas. En contraste, Millán (1999-2000) atribuye la mayor frecuencia del queísmo, entre los estudiantes de la Facultad de Filología, al temor de estos en cometer usos dequeístas o al poco conocimiento del fenómeno queísta; además, en un trabajo anterior, el autor señala, sobre la mayor incidencia de casos queístas, que “la causa principal [radica] en que, por ser el fenómeno más directamente opuesto al dequeísmo, el informante, al procurar evitarlo, incurre en él” (Millán, 1992b, p. 165). A partir de ello, los usos queístas, entre los estudiantes de la FLCH, también pueden estar motivados por el rendimiento académico o alguna variable afín, ya que al ser estudiantes de Letras tienen mayor conocimiento sobre la gramática normativa; es decir, conocen muy bien ambos fenómenos por sus aprendizajes en el contexto universitario. Este resultado sugiere que no es el conocimiento del fenómeno dequeísta que los hace ser queístas, sino otras variables académicas más precisas y que podrían sustentar o explicar, incluso, los resultados tan fluctuantes que proporcionan una de nuestras variables académicas planteadas en el presente trabajo: “tiempo en la especialidad”. Asimismo, concordamos con Abelardo San Martín (2015) al considerar que la preponderancia de los usos queístas sobre los usos dequeístas se debe al fenómeno de hipercorrección, porque la conciencia del uso incorrecto del dequeísmo tiende a omitir la preposición *de* cuando no debería suceder. Ello se relaciona con el conocimiento sobre usos normativos, el cual se fundamenta en el mayor grado de conciencia sobre las formas estándares y no-estándares (Labov, 1983; 2001). Todas estas apreciaciones podrían ser sustentadas con otras investigaciones, donde se consideren nuevas y precisas variables académicas, por ejemplo, el rendimiento académico.

Ahora bien, respecto al reducido número de casos dequeístas concordamos con Raymundo Casas (2015), quien considera que esta construcción es más recurrente en jóvenes alejados de los ámbitos educativos; ello se sustenta en los resultados que halla el autor, los cuales indican una nula cantidad de casos dequeístas en los estudiantes que entrevista y mayor recurrencia en jóvenes no ligados a alguna institución educativa. Además, seguimos la línea de Georgina Canet (2012) quien indica que el dequeísmo es un

fenómeno recurrente, sobre todo, en la comunicación oral y coloquial; como la consideración de María Santos (2015) que atribuye los casos dequeístas a usos fuera de la norma académica, en comparación con el queísmo que es descriptivamente más socialmente aceptado. Cabe pensar que también hay un mayor temor a cometer casos dequeístas que queístas en la variedad estándar para evitar burlas o llamados de atención, debido a que son casos que los hablantes correctores pueden notar más, en el espacio académico, donde pueden percibirse o ser estereotipados como hablantes defectuosos (Zavala y Córdova, 2010). De tal manera, estas apreciaciones permiten sustentar el reducido uso del dequeísmo, en el lenguaje escrito, por estudiantes de la FLCH de la UNMSM; además, explicar que dichos estudiantes son más conservadores en los usos del dequeísmo e innovadores en los usos del queísmo, y que el conocimiento sobre normatividad de la lengua condiciona, de manera importante, la existencia o no de estos fenómenos lingüísticos. No obstante, es de notar que los dos usos que se estudian aparecen en contextos académicos formales.

En dicha línea, consideramos que los resultados de esta investigación, respecto a la influencia de las variables académicas, resultan importantes, ya que, por ejemplo, la variable “cursos de la especialidad académica universitaria” influye en estos usos lingüísticos. De tal manera que, aunque se trate de una única facultad, Letras y Ciencias Humanas, los cursos de redacción y normativa que llevan los estudiantes de las especialidades que hemos clasificado como GA son imprescindibles para la práctica de un lenguaje estándar. Además, atribuimos estos resultados a lo que Ortega (2019) denomina “conciencia lingüística” y al “grado de preparación del estudiante”, pues al tratarse de alumnos de Letras presentan mayores herramientas lingüísticas (cursos, foros, ponencias, etc., donde se imparten conocimientos relacionados con la lengua), sobre todo, las especialidades que pertenecen al GA, las cuales son análogas a las especialidades de Letras, Bibliotecología y Filosofía, que describe dicha autora en su estudio. Además, obtiene resultados similares a los nuestros, respecto a la significativa influencia de los cursos de la especialidad en los usos del (de) queísmo.

Ahora bien, respecto a los puntajes y promedios por especialidad, Millán (1999-2000) concluye que

los estudiantes de las especialidades que han llevado con mayor extensión cursos de lengua y literatura fueron los que presentaron la menor cantidad de aciertos respecto a los usos del (de)queísmo. Así de sorprendentes fueron nuestros resultados con respecto al “tiempo en la especialidad académica universitaria”; los estudiantes de los últimos años, quienes suponíamos manejaban mayor conocimiento con respecto al uso de la variedad estándar, fueron los que obtuvieron los menores puntajes en el cuestionario. Sin embargo, la mayoría de ellos corresponde a estudiantes del GB; es decir, quienes no tienen en su plan de estudios cursos de redacción o normativa. Uno de los resultados que apoya la preponderancia de los cursos de especialidad es que el promedio de los mayores puntajes fue obtenido por estudiantes de la especialidad de Lingüística, que llevan como cursos imprescindibles los relacionados con lengua, normativa y redacción, en comparación con las otras especialidades. Todas estas observaciones deben ser evaluadas, nuevamente, en otras investigaciones, donde se prepondera la influencia de las variables académicas, ya que, Millán (1999-2000) —cuya muestra en su investigación estuvo conformada por estudiantes matriculados en la Facultad de Filología, período académico 1991-1992— atribuye su resultado a la redacción de los libros antiguos, en su lengua, donde era muy frecuente omitir la preposición *de*, o al poco interés de los estudiantes por matricularse a un curso sobre aprendizaje de una segunda lengua considerada como insignificante para ellos. Esto puede explicar por qué la variable “tiempo en la especialidad académica universitaria” no es contundente. Todo ello nos sugiere que aun cuando los estudiantes permanezcan estudiando o matriculados en diversos ciclos, presentan usos queístas porque evaden los cursos de gramática española, especialmente los que egresan en contraste con estudiantes de ciclos menores, o se guían de textos antiguos con usos queístas.

6. Conclusiones

La presencia de los fenómenos del queísmo y dequeísmo recogidos en contextos escritos aislados por parte de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM nos indica una tendencia innovadora, citando a Rabanales (2005), al usar la forma no canónica *que*, en contextos donde la lengua estándar demanda *de que*.

Asimismo, se produce una tendencia sobre los usos del (de)queísmo por parte de estudiantes que están cursando los últimos años de especialidad; de manera más evidente, esta tendencia ocurre en los estudiantes que pertenecen al GB. Hemos notado que, si bien es cierto, los estudiantes conocen ambos fenómenos, la diferencia en que se imparten los cursos, por especialidad académica, sobre los usos de la variedad estándar, motiva que los estudiantes del GB sean los más recurrentes en los usos no canónicos.

En la primera hipótesis se formula que los fenómenos del queísmo y dequeísmo están extendidos en el registro escrito de los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Esta primera aseveración se cumple de manera relativa en la investigación, ya que los estudiantes de la FLCH de la UNMSM sí presentan ambos usos no estándares de la lengua en el lenguaje escrito, pero el uso extendido se da a favor del queísmo. De esta manera, se evidenció de forma significativa la ocurrencia porcentual de casos queístas en comparación a los casos dequeístas. Así, de los usos registrados del (de)queísmo, el 87 % corresponde a casos queístas. En otras palabras, los estudiantes de la FLCH de la UNMSM tienden a evitar la estructura *de que* y preponderar el uso de la forma innovadora *que*; asimismo, evitar el dequeísmo y preponderar el uso de la forma conservadora *que*. Lo último también se sustenta en que al ser estudiantes de Letras tienen mayor conciencia lingüística, con respecto a la elección de estas formas lingüísticas.

La segunda hipótesis que se plantea indica que la variable “cursos de la especialidad académica universitaria” influye en los usos del (de)queísmo en el registro escrito, entre los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Esta aseveración se cumple en la investigación en los estudiantes del GA, quienes registran menos frecuencia en el uso de estas formas lingüísticas en comparación a los estudiantes del GB que presenta un 66 % del total de casos registrados de estos fenómenos lingüísticos. En dicha línea, cabe precisar que los estudiantes que evidenciaron los puntajes más altos en el cuestionario (12, 11 y 10 puntos) pertenecen a las especialidades del GA. Asimismo, en términos porcentuales, el GA presenta mayor recurrencia de casos queístas (uso mayormente aceptado en la lengua formal), mientras que el GB presenta mayor recurrencia de casos dequeístas (uso rechazado en el registro formal). Esto demuestra que la variable

“cursos de la especialidad” tiene relevancia en la investigación, debido a que los alumnos que llevan cursos de redacción y normativa, como los del GA, son menos frecuentes en el uso de estas formas lingüísticas.

La tercera hipótesis que se plantea indica que la variable “tiempo en la especialidad académica universitaria” influye en los usos del (de)queísmo en el registro escrito, entre los estudiantes de la FLCH de la UNMSM. Esta aseveración no se cumple, pues los resultados no permiten establecer tendencias respecto a los usos de estas formas lingüísticas según el año de ingreso. Se parte de la idea de que los estudiantes, durante sus estudios o ciclos, dejarían de cometer usos (de)queístas al estar más preocupados por la gramática normativa y por su ejercicio del campo laboral donde los primeros trabajos son de educación especialmente normativa. Sin embargo, los resultados que conciernen a la variación porcentual entre casos queístas y dequeístas, en los estudiantes que están a punto de culminar su especialidad (2016 y 2017) y los estudiantes que inician su época universitaria (2020), proporcionan pistas sobre una posible regularidad acerca de los usos de estas formas lingüísticas y, especialmente, sobre las formas dequeístas. En esta línea, los ingresantes no registran ningún caso dequeísta, mientras que los alumnos que están a punto de culminar su especialidad registran dos de las cantidades porcentuales más altas sobre el uso de dicho fenómeno. Ello evidencia que el uso está extendido entre los universitarios más allá de la presencia de la variable tiempo en la especialidad académica universitaria.

Los resultados obtenidos en este trabajo pueden servir de base para investigaciones futuras, donde se exploren la extensión de los usos queístas y dequeístas en otras universidades del Perú; de tal manera, que se contraste o reafirme la información brindada en la presente indagación descriptiva. En esta línea, incluso, si se generaliza el uso de este fenómeno lingüístico en el contexto académico, se podría evaluar desde otras perspectivas teóricas. Además, este tipo de investigaciones puede expandirse a otros grados académicos, tal como lo realizó Millán (1992a) al estudiar el habla de los niños del colegio público Anejo de Sevilla respecto a los usos del (de)queísmo y, con otros trabajos (Millán, 1988; 1992b; 1999-2000), para poder completar su proyecto de investigación sobre el habla de los sevillanos, aconsejando que

se realicen los estudios desde una perspectiva sociolingüística descriptiva más abarcadora, antes que normativista. Finalmente, debido a las limitaciones metodológicas tomando en consideración el contexto de pandemia por COVID-19 (amplitud de la muestra y la producción de textos escritos en tiempo real), se sugiere estudiar el uso del queísmo y dequeísmo a nivel oral en los estudiantes universitarios, así como en profesores y autoridades académicas, para explorar la extensión de tales usos y su aparición como rasgo de una variación sociolingüística en el ámbito académico profesional peruano. De esta manera, la extensión de dichos fenómenos lingüísticos se validará por una amplia y rigurosa investigación. Otro estudio posterior

puede considerar la variable tiempo de preparación preuniversitaria, pues hay estudiantes que se preparan un año o más para lograr el ingreso a la universidad. Durante este período, los estudiantes preuniversitarios fortalecen sus competencias lingüísticas, lo cual puede beneficiarlos con el reconocimiento de los fenómenos del (de)queísmo en sus primeros años de especialidad, ya que, según Sánchez (2006), los cursos de redacción otorgan herramientas importantes en el lenguaje escrito de los estudiantes universitarios.

Agradecimientos

Este artículo ha sido elaborado en el marco del grupo de investigación Lenguas y Filosofías del Perú (LFP).

ANEXO

Encuesta sobre el dequeísmo y queísmo en los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Datos

1. Edad:
2. Sexo: Femenino/Masculino
3. Lugar de nacimiento:
4. Especialidad/ciclo:
5. Colegio de procedencia: Estatal/Particular/Preuniversitario

Cuestionario

A continuación, se presentan enunciados con espacios en blanco para completar con cualquiera de las dos posibilidades “que” o “de que”. Solo se debe colocar una opción.

1. Pienso - [que]/[de que] - *Seinfeld* es una buena serie de televisión.
2. Estoy seguro(a) - [que]/[de que] - mañana vendrá mamá.
3. El entrenador del club dudó - [qué]/[de qué] - tan viable podría ser la negociación con un jugador de fútbol indisciplinado.
4. Necesito - [que]/[de que] - al amanecer lleves el carro al mecánico.
5. Los amigos de Juan preguntaron dónde conoció a su enamorada, entonces él recordó - [que]/[de que] - la conoció en una playa del sur cuando celebraba el Año Nuevo.
6. Me acordé - [que]/[de que] - era el cumpleaños de mi hermano.
7. Julio se enteró - [que]/[de que] - su equipo favorito de la NBA no ganó la temporada.

8. Se dice - [que]/[de que] - va a llover toda el día.
9. El presidente de la República advirtió - [que]/[de que] - la cifra de contagiados iría en aumento.
10. Tengo la impresión - [que]/[de que] -, probablemente, el próximo año continúen las clases virtuales.
11. Estas son las cosas - [que]/[de que] - me acuerdo.
12. Es difícil - [que]/[de que] - sepamos cuándo terminará esta crisis.

Notas

- 1 Cabe señalar que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos es una institución académico-profesional que cuenta con 20 facultades organizadas en cinco áreas académicas: Ciencias de la Salud; Ciencias básicas; Ingenierías; Ciencias económicas y de Gestión; y Humanidades y Ciencias jurídicas y Sociales. Así, el área de Humanidades y Ciencias Jurídicas y Sociales está compuesta por cuatro facultades, entre ellas la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Desde una perspectiva histórica, esta facultad es considerada como la más antigua de la universidad y, como consecuencia, la más antigua de América. Igualmente, la facultad cuenta con las escuelas de Arte, Bibliotecología y Ciencias de la Información, Conservación y Restauración, Comunicación Social, Danza, Filosofía, Lingüística y Literatura que imparten cursos relacionados con la lengua y desde donde se provee profesores de Humanidades para otras facultades para los cursos de lenguaje y redacción. Es la facultad que reúne a los estudiantes de Lingüística, por ejemplo, que llevan cursos de gramática normativa.

Referencias bibliográficas

- Almeida, M. (2009). (De)queísmo y variación sociolingüística en una comunidad urbana canaria. *Revista de Filología*, 27, 9-30. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/13939>
- Arjona, M. (1978). Anomalías en el uso de la preposición de en el español de México. *Anuario de Letras*, 16, 67-90. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.16.0.1978.389>
- Arjona, M. (1979). Usos anómalos de la preposición de en el habla popular mexicana. *Anuario de Letras*, 17, 167-184. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.17.0.1979.1305>
- Bentivoglio, P. y Galué, D. (1998-1999). Ausencia y presencia de la preposición de ante cláusulas encabezadas por que en el español de Caracas: un análisis variacionista. *Boletín de Filología*, 37(1), 139-159. <https://revistas.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/18743>
- Canet, G. (2012). *Una aproximación al dequeísmo desde la perspectiva diacrónica* [Tesina, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/106259>
- Casas, R. (2015). El dequeísmo: ¿un cambio en progreso de la sintaxis castellana? *Letras (Lima)*, 86(124), 289-310. <https://doi.org/10.30920/letras.86.124.8>
- Del Valle Rodás, J. (1996-1997). Para una lingüística interpretativa: (de)queísmo en el habla de Salta (N. O. argentino). *Anuario de Lingüística Hispánica XII-XIII, Homenaje al Dr. Germán de Granda* (pp. 797-818). Universidad de Valladolid.
- DeMello, G. (1995). El dequeísmo en el español hablado contemporáneo: ¿un caso de independencia semántica? *Hispanic Linguistics*, 117-152.
- Dietrick, D. (1995). (De)queísmo y cuestiones afines en el habla culta de San Juan de Puerto Rico. En *El español de América. Actas del IV Congreso Internacional de 'El español de América'* (pp. 665-677). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Escobar, A. M. (2009). Reflexiones sobre el cambio semántico: la secuencia "de que" en el español andino peruano. *Signo y Seña*, 18, 57-71. <https://doi.org/10.34096/sys.n18.5787>
- Gómez T., L. (1991). Reflexiones sobre el dequeísmo y queísmo en el español de España. *Revista de español vivo*, 55, 23-44. <http://digital.csic.es/handle/10261/13124>

- Guirado, K. (2009). *(De)queísmo: uso deíctico y distribución social en el habla de Caracas* [Tesis de maestría], Universidad Central de Venezuela. <http://caelum.ucv.ve/handle/10872/16864>
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. McGraw Hill Education.
- Labov, W. (1983). *Modelos sociolingüísticos*. Cátedra.
- Labov, W. (2001). *Principles of linguistic change*, vol. 2. Blackwell.
- Martínez-Sequeira, M. (2000). *El dequeísmo en el español de Costa Rica. Un análisis semántico-pragmático*. [Tesis doctoral]. University of Southern California.
- Mc Lauchlan, J. (1982). Dequeísmo y queísmo en el habla culta de Lima. *Lexis*, 6(1), 11-55. <https://doi.org/10.18800/lexis.198201.002>
- Millán, A. (1988). Suplemento y dequeísmo: proyección didáctica. *Cauce*, 11, 137-190.
- Millán, A. (1992a). Dequeísmo y queísmo en el Colegio Público Anejo de E.G.B. de Sevilla (1990-1991). *El Guiniguada*, 3(1), 73-88. <http://hdl.handle.net/10553/5109>
- Millán, A. (1992b). Dequeísmo y queísmo en la escuela universitaria de magisterio de Sevilla. *Cauce*, 14-15, 135-170. <http://hdl.handle.net/11441/30971>
- Millán, A. (1999-2000). Queísmo y dequeísmo en los alumnos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. *Cauce*, 22-23, 495-518. <https://idus.us.es/handle/11441/30466>
- Ocaña, Y. (2011). Variables académicas que influyen en el rendimiento académico de los estudiantes universitarios. *Investigación Educativa*, 15(27), 165-179. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/educa/article/view/6473>
- Ortega, N. (2019). El queísmo y el dequeísmo en las Muestras del habla culta de La Habana. *Universidad de La Habana*, 287, 247-266. http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0253-92762019000100247
- Pérez, M. A. y Macías, T. (2016). Usos erróneos de las preposiciones en la redacción de alumnos de tercer año de secundaria en una escuela de San Luis Potosí. *Lingüística y Literatura*, 37(70), 71-86. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n70a03>
- Prieto, L. (1995-1996). Análisis sociolingüístico del dequeísmo en el habla de Santiago de Chile. *Boletín de Filología de la Universidad de Chile, Homenaje a Rodolfo Oroz*, 35, 379-452.
- Rabanales, A. (2005). Queísmo y dequeísmo en el español de Chile. *Onomázein*, 12, 23-53. <https://doi.org/10.7764/onomazein.12.02>
- Sánchez, C. (2006). ¿Cuestión de método? Sobre los cursos remediales universitarios de expresión escrita. *Revista Educación*, 30(1), 65-81. <https://doi.org/10.15517/revedu.v30i1.1795>
- San Martín, A. (2015). *Variación sintáctica y discursiva en el español hablado en Santiago de Chile. Análisis sociolingüístico del queísmo, el dequeísmo, el discurso referido y los marcadores de reformulación* [Tesis para optar al grado de Doctor], Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/15865>
- Santos, M. (2015). *Queísmo y dequeísmo* [Tesis para optar el Grado en Lengua y Literatura Españolas, Universidad de Santiago de Compostela]. <http://hdl.handle.net/10347/13892>
- Silva, C. (2019). El buen uso del idioma español en la literatura médica. *Revista Médica de Chile*, 147(5), 643-649. <https://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872019000500643>
- Zavala, V. y Córdova, G. (2010). *Decir y callar. Lenguaje, equidad y poder en la universidad peruana*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Entre la memoria y la historia, el testimonio: un *calco* que deviene *mapa*. Relectura del género a partir de la propuesta teórica deleuzoguattariana

Between Memory and History, Testimony: A *Tracing* that Becomes a *Map*. Rereading of the Genre from the Deleuzoguattarian Theoretical Proposal

Aylen Pérez Hernández

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

Contacto: ayperez@udec.cl

<https://orcid.org/0000-0001-8468-1760>

RESUMEN

El artículo examina, centralmente, las posibilidades del relato testimonial, la memoria y la experiencia para la historia y los estudios historiográficos. Frente a dicho objetivo general, el trabajo asume una perspectiva teórico-crítico-filosófica que busca contrastar y profundizar en aquellas propuestas, ideas o conceptualizaciones más relevantes que han guiado el camino de los debates aludidos para, finalmente, proponer una relectura del testimonio y del relato histórico (en tanto *calco* que deviene *mapa*) a partir de las propuestas teóricas deleuzoguattarianas aparecidas en *Mil mesetas*. Los cinco subtemas que conforman el estudio son los siguientes: "La creencia en la representación histórica"; "Configuración poética de lo *real pasado*"; "La memoria como matriz de la historia"; "El privilegio de la memoria frente al pacto de verdad" y "El testimonio, como mismo el discurso histórico: un *calco* que deviene *mapa*". Durante la última sección del artículo, y sobre la base de lo abordado con anterioridad, se sugieren y desarrollan dos hipótesis novedosas que podrían constituir el punto de partida de nuevas propuestas conceptuales en torno al género testimonial, específicamente, y en torno a las formas de escritura de la historia, sus procedimientos y modos de comprensión. Dichas hipótesis forman parte de los resultados investigativos del presente ensayo.

Palabras clave: Relato testimonial; Teoría literaria; Estudios historiográficos; Propuesta deleuzoguattariana; Perspectiva crítica.

ABSTRACT

The article examines, centrally, the possibilities of the testimonial account, memory and experience for history and historiographical studies. Faced with this general objective, the work assumes a theoretical-critical-philosophical perspective that seeks to contrast and delve into those most relevant proposals, ideas or conceptualizations that have guided the path of the aforementioned debates to, finally, propose a rereading of the testimony and the historical account (as a trace that becomes a map) based on the deleuzoguattarian theoretical proposals that appeared in *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. The five sub-themes that make up the study are the following: "The belief in historical representation"; "Poetic configuration of the *real past*"; "Memory as the matrix of history"; "The privilege of memory against the pact of truth" and "The testimony, like the historical discourse itself: a *tracing* that becomes a *map*". During the last section or subtopic of the article, and based on what was discussed previously, two novel hypotheses are suggested and developed that could constitute the starting point for new conceptual proposals around the testimonial genre, specifically, and regarding the forms of writing of history, its procedures and ways of understanding. These hypotheses are part of the research results of this work.

Keywords: Eyewitness Account; Literary Theory; Historiographical Studies; Deleuzoguattarian Proposal; Critical Perspective.

“El hecho histórico relevante, más que el propio acontecimiento en sí, es la memoria.”

Alessandro Portelli

1. Introducción

Con el provocativo título *Los abusos de la memoria*, el filósofo Tzvetan Todorov (2000) había asegurado que, aunque haya que procurar que el recuerdo se mantenga vivo, la sacralización de la memoria podía ser algo discutible. El sociólogo hace particular énfasis en los abusos que los regímenes totalitarios del siglo XX han hecho de la memoria en aras de destruir las huellas del pasado. Señala así, en la obra aludida, que las huellas de lo que ha existido son suprimidas, maquilladas o transformadas: los cadáveres de los campos son exhumados y las fotografías son manipuladas con el fin de evitar recuerdos molestos. Mientras, “la Historia se reescribe con cada cambio del cuadro dirigente y se pide a los lectores de la enciclopedia que eliminen por sí mismos aquellas páginas convertidas en indeseables” (Todorov, 2000, p. 12). Queda claro, añade el autor referido, por qué la memoria goza de tanto prestigio para los enemigos del totalitarismo.

Los recuerdos, la memoria y las huellas de todo evento traumático nos vinculan entonces —inevitable y controvertidamente— a la historia de los hechos. Y, en tal sentido, los sujetos del trauma y sus narrativas pueden ser vistos como *síntomas de la Historia* (Kaufman, 1998). Esta conclusión obvia y sencilla en apariencia ha sido resultado, sin embargo, de largas, complejas y conflictivas discusiones sobre la relación pasado-presente y memoria-historia. Los debates, a veces confinados en el seno de la academia y a veces con repercusiones *más o menos sonadas*, parten esencialmente del protagonismo que se le ha otorgado en las últimas décadas a la categoría de *memoria*: “En estos momentos se puede decir, sin miedo a exagerar, que se trata de un tema de dimensiones inabarcables” (Zamora, 2011, p. 502).

Con la aparición de los testimonios de la Shoah —palabra hebrea que significa masacre o catástrofe—, el foco del análisis se coloca en la memoria individual y social, así como en las llamadas historias orales en tanto *desafío particular para la historia del presente*. Ello, a consideración de la investigadora María Inés Mudrovcic (2005), ha puesto en tela de juicio la concepción tradicional de representación. De ahí

que se evidenciara, simultáneamente, una transición del estatuto de testimonio que el recuerdo posee: si en un inicio era referente de *lo que realmente pasó*, luego se convalida la importancia de la *fiabilidad* del recuerdo para una historiografía que comienza a ocuparse, cada vez más, de los diferentes sentidos con los que los actores sociales resignifican el pasado: “Se trata, entonces, de la confrontación entre resemantizaciones dispares de recuerdos más o menos fiables de hechos pasados en desmedro de la problemática de la semejanza entre lo recordado y los eventos acaecidos” (Mudrovcic, 2005, p. 13). A este proceso, que forma parte de la historia oral, se le ha denominado como *giro interpretativo*, a diferencia de la historia oral *reconstructiva*.

La relación entre la historia y la memoria, que ahora se coloca sobre la mesa de los historiadores, obliga así a examinar las suposiciones iniciales que consideraban la ruptura con el pasado. El tema no es, sin embargo, tan nuevo en el campo de las reflexiones teóricas. Mudrovcic —quien desarrolla en *Historia, narración y memoria: Los debates actuales en filosofía de la historia* un importante y extenso recorrido por las principales teorías iniciales sobre los alcances del conocimiento histórico— observa que los primeros estudios se encuentran fechados en el siglo XVIII y estuvieron motivados por “la preocupación de separar a la historia de las *belles lettres* y por legitimar el uso de la razón por sobre el de la memoria en la selección de los hechos” (2005, p. 6).

Desde el Renacimiento, explica la historiadora argentina María Inés Mudrovcic, la historia fue considerada una cuestión de retórica antes que una empresa científica; incluso, hasta la segunda mitad del siglo XVIII fue considerada como un género literario, una rama de las *belles lettres*. A partir de ese momento, “el concepto iluminista de historia inicia el paulatino distanciamiento entre literatura e historia, proceso que se completa en el siglo siguiente” (Mudrovcic, 2005, p. 10). Este desplazamiento de la historia hacia la *empresa científica* trajo consigo que la reflexión sobre dicho campo de estudio se centrara en las problemáticas del conocimiento histórico y que,

muy rara vez, se abordaran los temas relacionados con los modos de escritura de la historia. La estructura discursiva era considerada, entonces, subsidiaria del objetivo de conocer lo real pasado que se planteaba la disciplina.

De esta manera, la definición moderna de historia nace, por una parte, en el intento de priorizar la verosimilitud de los hechos por encima de la *elegancia* de la escritura; y, por otra, en un esfuerzo por debilitar la filiación que la historia tenía con la memoria desde sus orígenes griegos en favor de una mayor incumbencia de la razón en la operación historiográfica: “Dos siglos después, ambas cuestiones, la escritura de la historia y la relación de la memoria con la historia, retornan como ejes de las discusiones llevadas a cabo en los últimos tiempos en torno a la disciplina historiográfica” (Mudrovic, 2005, p. 6). Y son entonces estas dos aristas las que, centralmente, se abordarán durante el desarrollo de este artículo. Al presente trabajo le interesa, por tanto, examinar de forma particular las posibilidades del relato testimonial, la memoria y la experiencia para la historia y para los estudios historiográficos. Frente a este objetivo general, el artículo asume una perspectiva teórico-crítico-filosófica que busca contrastar y profundizar en aquellas propuestas, ideas o conceptualizaciones más relevantes que han guiado el camino de los debates aludidos para, finalmente, proponer una relectura del testimonio (en tanto *calco* que deviene *mapa*) a partir de las propuestas teóricas deleuzoguattarianas aparecidas en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Deleuze y Guattari, 2004).

El primer apartado, “La *creencia* en la representación histórica”, aborda el problema del conocimiento histórico desde las teorías volterianas —que amparan una ruptura entre la memoria y el discurso histórico— pero se enfoca, esencialmente, en la propuesta del filósofo David Hume que respalda y destaca el rol de la memoria, la observación, e incluso la imaginación, en los procedimientos historiográficos. El siguiente apartado, “Configuración poética de lo *real pasado*”, se dirige al análisis y estudio de la dimensión poético-literaria de la narración histórica a partir de los postulados del historiador norteamericano Hayden White que pusieron de relieve la naturaleza lingüística de las narraciones históricas desde diversos análisis literarios, semánticos y retóricos.

Los siguientes apartados —“La memoria como matriz de la historia” y “El privilegio de la memoria frente al pacto de verdad”— proponen un acercamiento al objetivo central del artículo desde las hipótesis desplegadas por el filósofo francés Paul Ricoeur sobre el rol de los testigos y sus relatos en la reconstrucción narrativa del pasado histórico. Igualmente, se profundiza en el *pacto de verdad* sobre el cual reposaría la escritura de la historia, así como en el voto de fidelidad que se gana la memoria al ser privilegiada con la *pequeña felicidad* del reconocimiento. Durante el *último* apartado —“El testimonio, como mismo el discurso histórico: un *calco* que deviene *mapa*”— se formula una relectura del discurso testimonial e histórico a partir del principio rizomático del *calco* y el *mapa* desarrollado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en su célebre obra *Mil mesetas*. En esta sección final del artículo se sugieren dos hipótesis novedosas que podrían constituir el punto de partida de nuevas propuestas conceptuales en torno al género testimonial.

2. La *creencia* en la representación histórica: teorías volterianas y humeanas

Las concepciones de Voltaire, expuestas en la *Enciclopedia*, defienden una de las posiciones teórico-filosóficas del problema de la representación y el conocimiento histórico a partir de la *creencia*. Sin la intención de profundizar en aquellos presupuestos, dichas ideas parten del papel tutelar que el filósofo francés otorgara a la razón en los temas históricos, con lo cual desnaturaliza a la religión sometiéndola a la filosofía. Voltaire establece así los límites entre lo posible y lo imposible a partir de las diferencias que determinara entre lo histórico y lo religioso. Pero, frente a dichas teorías volterianas —que amparan una ruptura entre la memoria y el discurso histórico— aparece la propuesta de David Hume que respalda la *creencia* como parte del conocimiento histórico y el rol de la memoria en los procedimientos historiográficos. Si bien se consideraba entonces que Hume era, entre los filósofos, “solamente el alumno de Voltaire” y que, por tanto, su proyecto carecía aún de la eficacia del pensamiento de su maestro, no cabían dudas tampoco de que el programa del historiador escocés aparecía *más sólidamente formulado* que el otro. Estas teorías (las humeanas) nos resultan, por ello, de gran interés para el tema del presente estudio.

Hume se propone sentar las bases de la nueva *ciencia del hombre* en la experiencia y la observación. En tal sentido, formula los principios de la naturaleza humana y justifica la validez del conocimiento histórico en su uso como base empírica de la nueva disciplina. De ahí que sus teorías sobre la historia se encuentren estrechamente relacionadas con los contenidos de la memoria. Para Hume, todo hecho histórico se basa en el testimonio de quienes fueron “testigos oculares y espectadores del suceso” (2001, p. 76). Las ideas, argumentos o conexiones reestablecidas por la historia se hallan fundadas en un principio que, sin la autoridad de la memoria, el razonamiento del ser humano sería totalmente quimérico: “Cada eslabón de la cadena estaría enlazado en este caso con otro, pero no existiría nada fijo en los dos extremos de ella capaz de sostenerla en su totalidad, y, por consecuencia, no existiría ni creencia ni evidencia” (Hume, 2001, p. 76). La memoria conserva la forma original en la que sus objetos fueron presentados, aseguraría Hume. Por tanto, en algún momento el recuerdo garantizó la verdad del testimonio utilizado por la historia. No se puede entonces razonar sobre el pasado, apuntan las teorías humeanas, sin recurrir a las impresiones y percepciones de las que surgieron tales razonamientos, pues, aun suponiendo que dichas impresiones se hayan borrado de la memoria, la convicción de lo que produjeron sí subsiste:

Así, resulta, en resumen, que todo género de opinión o juicio que no llega a ser conocimiento se deriva enteramente de la fuerza y vivacidad de la percepción, y que estas cualidades constituyen en el espíritu lo que llamamos *creencia* en la existencia del objeto. Esta fuerza y vivacidad son más notables en la memoria y, por consiguiente, nuestra confianza en la veracidad de esta facultad es la mayor imaginable e iguala en muchos respectos a la seguridad de la demostración. (Hume, 2001, p. 125)

Ahora bien, esta relación entre la memoria y el mundo real, que el discurso histórico debe respetar (Mudrovic), no puede ser comprendida como una *conexión a priori* entre testimonio y realidad: “Por el contrario, es el fruto de inferencias, cuyo resultado será más o menos probable según sea la conformidad entre el testimonio y la experiencia” (Mudrovic, 2005, p. 37). Para Hume, por otra parte, la imaginación desempeña un rol diferente en el discurso histórico y

el discurso de ficción en relación con el objeto propio de cada uno. No obstante, en cuanto a la coherencia del relato, la imaginación desarrolla una función similar en ambos discursos. El historiador comprende la imposibilidad de un relato testimonial e histórico totalmente fiel a la realidad de la que parten. La memoria y los sentidos que dan origen al hecho histórico carecen de la posibilidad de repetir o duplicar *la serie de acciones en su orden inicial*. Como consecuencia, el historiador que persigue tal entelequia se enfrenta, inevitablemente, a aquellos silencios y huecos que debe, quiere o tiene que llenar. Se ve obligado a suplir *por conjetura* aquello de lo que no tiene conocimiento. Imaginación y memoria se complementan, entonces, otorgando coherencia al relato histórico.

Si la oposición entre *verdad* y *falsedad* correspondía anteriormente al binomio *hecho recordado/hecho inventado*, el calificativo de *probable* o *improbable* es aplicado ahora a la composición narrativa cuya unidad se debe a la coherencia que le otorga la imaginación (Mudrovic, 2005, p. 35). Estos supuestos, concordamos con Mudrovic, resultan insuficientes en un análisis de las representaciones históricas; sin embargo, constituyeron un importante punto de partida en los estudios que posteriormente se desarrollaron sobre el tema. Por otra parte, las teorías humeanas instituyeron, sobre todo, “la fundación epistémica de la *creencia* basada en un criterio intersubjetivo que posibilita la diferente actitud asumida ante un texto de ficción y otro de historia” (Mudrovic, 2005, p. 38), actitud que debe ser entendida como un acuerdo tácito, implícito y sobrentendido. En tal sentido, Hume (2001) plantea que la *creencia* (asociada al pacto de verdad en el discurso histórico), así como su ausencia del discurso de ficción se debe, esencialmente, a convenciones epistémicas.

Debemos notar, en coherencia con las teorías humeanas, que no existen propiedades distintivas, semánticas o sintácticas que diferencien al texto histórico y al de ficción: si dos personas comienzan a leer un mismo libro, explica el filósofo, y una lo toma por obra de ficción y la otra por historia real, ambas personas van a recibir las mismas ideas, en el mismo orden y con el mismo sentido. “¿Por qué creemos entonces a los historiadores y no a los escritores de ficción?”, pregunta Hume constantemente. Su respuesta, extendida a través de la obra citada, pudiera comprenderse en una sola frase: “porque el hecho está establecido basán-

dose en el testimonio unánime de los historiadores, que concuerdan en asignar a este suceso este tiempo y lugar precisos” (Hume, 2001, p. 75). Lo que cuenta, por tanto, son los *motivos*, las *acciones* y las *intenciones* del autor a la hora de estructurar la narración. Es obvio que un historiador, más allá de los errores que puedan filtrarse en la reconstrucción del pasado, no pretende mentir cuando examina un hecho. Un poeta, en cambio, no se siente sujeto a esa obligación moral ni pretende que los lectores le crean del todo. Esta *intención* del escritor es lo que determina, para Hume, las *cualidades* del discurso que compone.

En ese pacto, del que participan tanto el autor como el lector, se halla la posibilidad de la convención epistémica del discurso histórico. Esto nos lleva a depender de la *veracidad del historiador* y a percibirlo desde un punto de vista *estable*: “El principio general de este acuerdo que rige para el discurso histórico, es que las palabras, que despiertan en nosotros ideas, se correlacionan con el mundo. Y esta es la convención que es rota en las ficciones” (Mudrovic, 2005, p. 36). El error de Hume se encuentra, no obstante, en la descripción que realiza sobre la experiencia que vive el lector al no distinguir entre un autor de ficción y uno que miente: “Los poetas mismos, aunque mentirosos por profesión, tratan siempre de dar un aire de verdad a sus ficciones, y cuando olvidan esto totalmente, sus obras, aunque ingeniosas, no serán capaces de producir mucho placer” (Hume, 2001, p. 102).

Empero, lo que realmente distingue a las ficciones de las mentiras es que el autor de las primeras no tiene intención de engañar, sino que participa de una convención diferente que le permite escribir algo que él sabe que no es real; por tanto, autor y lector saben, *a primera vista*, que los hechos narrados tienen que ser admitidos como *ficticios y mero producto de la fantasía* (Mudrovic). El mentiroso, por el contrario, intentará que creamos lo que dice o escribe a pesar de que “viola a sabiendas los principios que rigen cualquier discurso con pretensión de realidad, el histórico incluido” (Mudrovic, 2005, p. 36).

3. Configuración poética de lo real pasado: Hayden White

En la década de 1970 se reinicia una polémica que tendría como eje principal la dimensión literaria de la historiografía; de esta manera, “la estructura narrati-

va de la historia, sujeta a diversos análisis literarios, semánticos y retóricos, pasa a ocupar el centro de la disputa” (Mudrovic, 2005, pp. 9-10). Los *ataques contra el realismo histórico* otorgan protagonismo al rol de la subjetividad en el proceso del conocimiento histórico y ponen de relieve la naturaleza lingüística de las narraciones históricas. Desde la filosofía y la historiografía comienzan entonces a emerger voces que enfatizan en la relevancia de la escritura artística en el discurso histórico como modo de aprehensión de la realidad: “A partir de allí, la filosofía de la historia abandona, explícitamente, la perspectiva epistemológica que la había caracterizado hasta entonces, para transformarse en una filosofía del lenguaje” (Mudrovic, 2005, p. 10).

Por esa línea, resulta relevante la obra del historiador Hayden White, quien ha sido considerado como el responsable del punto inaugural del *giro lingüístico* de la filosofía de la historia con su texto *Metahistoria* (1992a [1973]). White, basándose en el criterio de que tanto el relato histórico como el de ficción exponen acontecimientos reales o imaginarios, se opone a la distinción entre ambos relatos. Esta obra provocó numerosos rechazos al introducir lo ficticio en la configuración de lo real, pero también se ha considerado que pocas expresiones han tenido un efecto tan profundo en las ciencias sociales como las postuladas por White. La teoría que guía su obra plantea que nuestro vínculo con el pasado es emotivo y, por tanto, la dimensión poética-literaria de la narración histórica resulta determinante.

White propone comprender la narración histórica como *una configuración poética de carácter cognitivo*, con lo cual la función se desplaza del contenido a la forma. Estos planteamientos fueron refutados por los historiadores quienes, al pretender alcanzar el *pasado real* sin tener en cuenta las mediaciones discursivas, vieron amenazados “los límites estrictos de la ciencia histórica reduciéndola a un nuevo género literario” (Mudrovic, 2005, p. 75). Con las teorías de White se cuestionaba la legitimidad de lo que era *real* para los historiadores —quienes no reconocían el desfase entre el *pasado real* y el *reconstruido*— y se respaldaba la idea de que entre lo *real pasado* y los escritos historiográficos está mediando la lingüística; considerando a la obra histórica “como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa” (White, 1992b, p. 9).

El autor reconoce que en la historia y en la filosofía de la historia se combinan datos y conceptos; pero sostiene que también existe un contenido estructural profundo que es de naturaleza poética, en general, y de naturaleza lingüística, de manera específica. Es decir, los datos se vuelven significantes cuando se articulan en una narrativa. El historiador realiza entonces un acto “esencialmente poético” (White, 1992b, p. 10) al prefigurar el campo histórico y constituirlo como un dominio sobre el cual aplicar las teorías específicas que explicarían “lo que en realidad estaba sucediendo”. Y dicho acto de prefiguración puede adoptar una serie de formas caracterizadas por los modos lingüísticos en que se presentan: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Estos cuatro tropos del lenguaje poético distancian a la narración histórica del discurso literal científico y la acercan al lenguaje figurativo.

En *El texto histórico como artefacto literario*, White utiliza el término de *mitos* para referirse a aquellos elementos literarios presentes en el relato histórico: “Es obvio que este encuentro de la conciencia mítica y la histórica ofenderá a algunos historiadores y molestará a aquellos teóricos literarios cuya concepción de la literatura presupone una oposición radical entre historia y ficción” (White, 2003, pp. 109-110). Pero, desde los presupuestos del norteamericano, aquellos tropos o *mitos* resultan inevitables en los modos de escribir la historia. Y, para ratificar su idea, el investigador cita como ejemplo al historiador británico R. G. Collingwood, quien insistía en que el historiador es, sobre todo, un narrador ya que la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un relato a partir de “hechos” que, si no fueran procesados, carecerían por completo de sentido (White, 2003, p. 112).

Resulta así necesario, para ambos investigadores, conferir sentido al registro histórico (siempre fragmentario e incompleto) haciendo uso de la imaginación constructiva que indica al historiador *cuál habrá sido el caso*. Lo que Collingwood no advirtió, observa White, es que ningún conjunto de acontecimientos históricos puede por sí mismo construir un relato, “lo máximo que podría ofrecer al historiador son *elementos del relato*” (2003, p. 113). Luego, esos elementos deben ser incorporados en una narración a través de diversas técnicas escriturales como la supresión, subordinación, énfasis, caracterización, repetición,

variaciones de tono y puntos de vista; es decir, mediante técnicas que usualmente se esperan encontrar en una obra de ficción.

Si bien en las obras citadas se insiste en el componente ficcional de la narración histórica, en su texto *El contenido de la forma* White (1992a) experimenta un giro que lo acerca a una postura más ortodoxa al considerar que el hecho histórico se perfila sobre el discurso constituyéndose en *árbitro* que permitiría optar por narrativas alternativas. El autor distingue dos referentes: el primario, concerniente a los acontecimientos que componen la crónica; y el secundario, relativo a esos mismos acontecimientos transformados en elementos de historia. En el primer nivel reconoce un elemento *que permitiría arbitrar entre narraciones alternativas*: “Sin embargo, es el referente secundario, el verdadero contenido de la forma narrativa, en tanto producto de la imposición de significado a los acontecimientos en el proceso de transformación de una crónica en una historia” (Mudrovic, 2005, p. 79). Los referentes secundarios son los que entonces dotarán de sentidos subjetivos a los referentes primarios en el acto de resemantización:

Si hay alguna lógica que rija el tránsito del nivel del hecho o acontecimiento del discurso al de narrativa, es la lógica de la propia figuración, lo que es decir, una tropología. Este tránsito se realiza mediante un desplazamiento de los hechos al terreno de las ficciones literarias o, lo que es lo mismo, mediante la proyección en los hechos de la estructura de la trama de uno de los géneros de figuración literaria. (White, 1992a, p. 65)

El único acceso a lo *real pasado* es entonces mediante la *realización* del historiador que incluye, excluye o subordina elementos en la conformación del relato histórico. Los presupuestos de White no solo acentúan así el distanciamiento y desfase entre lo real pasado y la realización: también enfatizan en que las dimensiones o grados de dicho desfase dependen únicamente de la acción del historiador en el proceso de construcción escritural, es decir, de *ficcionalización*. Pero, como también ha previsto Mudrovic, una cosa es lo que el filósofo pueda afirmar acerca de la práctica histórica y otra muy distinta es lo que el historiador considera como condición de posibilidad de su propia disciplina. El principio de lo real pasado es lo que autoriza a la disciplina histórica, es la *conven-*

ción obligada de los historiadores para mantener a la historia dentro de márgenes seguros y precisos. De ahí que gran parte de los historiadores hayan rechazado las teorías de White en las que diagnosticaban un ataque a la noción de historia y una amenaza a los límites entre historia y ficción, historia y literatura. No obstante, si bien la mayoría de los historiadores se suscribían a los principios del pasado real y de la prueba, “muy pocos defenderían la idea de que sus textos reproducen el pasado *tal cual fue*” (Mudrovic, 2005, p. 85).

4. La memoria como matriz de la historia: Paul Ricoeur

La ya tensionada representación histórica se complejiza cuando se retoman los debates sobre lo que se entiende por conocimiento histórico. Dentro de estos debates se distinguían dos posiciones que Mudrovic denomina como *tesis ilustrada* y *tesis clásica*. La primera, inclinada hacia la construcción de una historiografía científica, defiende la relación de *ruptura* entre la historia y la memoria (Halbwachs, Yerushalmi, Le Goff, Nora); y, la segunda, ampara la idea de *continuidad* de la memoria con la historia (Hutton, Gadamer, Hirsh, Ricoeur). Si algo destacan los trabajos provenientes de las *tesis ilustradas* es que la memoria individual es una instancia de una forma social de recordar. Y, en tal sentido, es admitido que “el testimonio oral, al igual que cualquier otro tipo de documento, está siempre situado en un campo históricamente limitado de convenciones y prácticas” (Mudrovic, 2005, p. 115).

Si se asume, por otra parte, la crítica que los representantes de la *tesis clásica* hicieron a la noción tradicional de documento, entonces “el tratamiento del recuerdo como fuente de la historia permite considerar bajo una nueva luz las condiciones de la producción histórica y su intencionalidad” (Mudrovic, 2005, p. 118). En ese caso sería inútil negar, en aras de una pretendida objetividad, el peso del pasado reciente como objeto intencional de la memoria generacional que intenta reconstruirlo. Una vez que el pasado y la memoria se convierten en el objeto de una historia del presente debe reconsiderarse el alcance pragmático del conocimiento histórico atendiendo, añade Mudrovic, no solo a sus implicaciones ético-políticas, sino también a su cualidad de producto de una institución social.

Como parte de estos debates, resulta imposible dejar de aludir a un filósofo cuyas ideas son relevantes en el contexto de la polémica. Se trata del francés Paul Ricoeur, quien dirigió su atención al rol de los testigos y sus relatos en la reconstrucción narrativa del pasado histórico. En una de sus obras más célebres, *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur (2003) retoma la noción de narración histórica. Para el filósofo francés, los postulados de Hayden White continúan siendo la principal contribución a la exploración de los recursos retóricos en la representación histórica; por ello, vuelve a sus postulados sobre la imaginación histórica y reitera que es en las estructuras del discurso donde la imaginación es aprehendida. De tal manera, el relato histórico y el de ficción pertenecen a una misma clase: la de las *ficciones verbales*.

Para Ricoeur, no obstante, las posturas narrativistas presentan una percepción equivocada cuando cierran el texto a toda posibilidad extralingüística referencial; es decir, cuando se desentienden del referente. Ello no significa que la historia no deba someterse a las leyes de todo relato, sino que, además de eso, debe considerarse en ella el referente, cualquiera que sea, como una “dimensión irreductible de un discurso dirigido por alguien a alguien sobre algo” (Ricoeur, 2003, p. 332). Tal precisión, especifica Ricoeur, ayuda a controlar la relación de la historia con la ficción y no disminuye en nada la importancia del proyecto narrativista. Si en la estructura del discurso se hace imposible, sintáctica y semánticamente, la diferenciación entre un texto histórico y uno de ficción, entonces habría que buscar fuera del texto. A partir de aquí, con múltiples problemáticas, se comienza a valorar el contenido del testimonio en tanto materia referencial del conocimiento histórico.

Empero, el problema se complejiza al imbricar la representación histórica con el uso de la memoria en la narración historiográfica. *¿Cómo mantener la diferencia entre la imagen de lo ausente como irreal y la imagen de lo ausente como anterior?* Desde el punto de vista escritural y receptivo, la respuesta se halla en el término acuñado por Ricoeur como *representancia*: fenómeno asociado al pacto establecido entre el lector y el autor. Desde el punto de vista cognitivo, la pregunta se resuelve cuando Ricoeur asume que no existen diferencias entre la memoria y la imaginación, sino que la distinción se encuentra en *qué* se recuerda: si se logra recuperar el recuerdo, se trata de una memoria; si el

recuerdo se aleja de lo real e involucra entidades de ficción, hablamos de imaginación. Pero ambos, memoria e imaginación, “poseen como rasgo común la presencia de lo ausente” (Ricoeur, 2003, p. 67).

Todas las dificultades vinculadas a la dimensión referencial del discurso histórico, asegura el filósofo francés, se pueden abordar y resolver a partir de esta nueva clasificación. El problema es que esta operación de *desacoplamiento* trae aparejada ciertos conflictos, ya que el retorno del recuerdo “sólo puede hacerse a la manera del devenir-imagen” (Ricoeur, 2003, p. 23), es decir, a través de la imaginación. Y la permanente amenaza de confusión entre rememoración e imaginación que provoca este devenir-imagen afecta la pretensión de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria y, por ende, su incursión en la pretendida objetividad histórica. Sin embargo: “No tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello” (Ricoeur, 2003, p. 23).

En su ensayo “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”, Ricoeur (2000) enfatiza en que, si aboga por la cuestión de la representación mnemónica en historia por encima de la representación del pasado, no significa que se coloque con ello del lado de los defensores de la memoria contra los de la historia. Lo que intenta transmitir es que

[...] el problema de la representación, que es la cruz del historiador, se encuentra ya establecido en el plano de la memoria e incluso recibe allí una solución limitada y precaria que no será posible traspasar al plano de la historia. (2000, p. 3)

En tal sentido, la historia se hace heredera de un conflicto que se plantea por debajo de ella, es decir, en el plano de la memoria y el olvido: “Alguien se acuerda de algo, lo dice, lo cuenta y da testimonio de ello. Lo primero que dice el testigo es: Estuve allí” (Ricoeur, 2000, p. 12). El testigo se establece como *tercero entre los protagonistas* cuando relata un evento al cual debe haber asistido. La declaración se convierte, a la vez, en la realidad de un testigo que, apelando a la autoridad del escucha, insiste: *estuve allí, créame o no; y si no me cree, pregúntele a otro.*

Esta acreditación, comenta Ricoeur, abre la alternativa de la confianza o la duda, quedando cons-

tituida de esta manera la “estructura fiduciaria del testimonio” (2000, p. 12). El testimonio se convierte en institución. Pero no existe un solo testigo, ni un solo testimonio, ni una sola memoria, por lo que “la cosa escrita va a proseguir su curso más allá de los testigos y sus testimonios” (2000, p. 13). Y el relato del testimoniante, a falta de un destinatario designado, va a quedar en situación de texto *huérfano*. Sin embargo, independientemente del grado de fiabilidad del testimonio, reitera Ricoeur, no tenemos nada mejor que él para decir *ocurrió algo a lo cual alguien dice haber asistido*. Coincidimos con Ricoeur en que los testigos son los más importantes; pero probablemente también todos nos preguntemos alguna vez: *¿ocurrió tal como dice que ocurrió?* Documental, dice el filósofo, es la palabra clave.

El documento se constituye entonces en la *unidad de medida* del conocimiento histórico bajo la rúbrica de la observación. Este no se da por sí solo, sino que, como explicara el teórico, se busca, se constituye, se instituye por el historiador que interroga todo en busca de la información sobre el pasado a la luz de una hipótesis: “Se designan así acontecimientos que, a fin de cuentas, no han sido recuerdo de nadie pero que pueden contribuir a construir una memoria que podemos llamar con Halbwachs memoria histórica, para distinguirla de la memoria incluso colectiva” (Ricoeur, 2000, p. 14). Se trata de hacer hablar a los documentos, pero, especifica, no para pillarlos en falta sino para comprenderlos.

5. El privilegio de la memoria frente al pacto de verdad

Cerca de finalizar, resultaría útil hacer referencia a un eje de la obra de Paul Ricoeur que atraviesa y guía la evolución de sus pensamientos en torno a la representación histórica de la memoria: el *pacto de verdad* sobre el cual, supone, reposa la escritura de la historia. *¿Puede ser respetado tal pacto? ¿Hasta qué punto?* La pragmática de la memoria, coincidimos con el autor, hereda ciertas dificultades a la epistemología de la historia a través del acto de recordar. La memoria *impedida*, la memoria *manipulada* y la memoria *forzada* (temas que quedamos debiendo) aparecen como obstáculos de una memoria difícil sobre la cual la historia debe construir el conocimiento. Estas dificultades que *jalonan el recorrido del recordar* se interponen y dificultan la representación de los historiadores. No obs-

tante, la memoria goza también de un privilegio que, advierte el teórico, la historia no posee. Ese privilegio es la pequeña felicidad del reconocimiento: “¡Es ella! ¡Es él! ¡Qué recompensa, a pesar de los sinsabores de una memoria difícil, ardua!” (Ricoeur, 2000, p. 10). El *reconocimiento* aparece como el pequeño milagro, dice Ricoeur, de la memoria feliz.

Al no conocer ni reconocer la historia tal felicidad, la disciplina intenta convertir en *reconstrucciones*, sus *construcciones* sobre el pasado a través de una representación que se afana en hacer cumplir el pacto de verdad. Teniendo en cuenta tanto las dificultades como los privilegios de la memoria, ¿podría entonces cumplirse el pacto de lectura? Sí, sugiere Ricoeur, sí puede cumplirse hasta cierto punto si nos colocamos a favor de la *intencionalidad reguladora* de la investigación histórica; “la intención de apuntar, y si fuera posible alcanzar, tal como fue el caso, el acontecimiento” (2000, p. 25). Es en estas circunstancias cuando Ricoeur propone el término de *representancia* para apuntar a la fuerza que debe tener, o que tiene, tal *intención/preensión* en la representación histórica del pasado:

La idea contenida en esta palabra es a la vez la de una suplencia y la de una aproximación. Suplencia, como en el término latino *representatio* aplicado en la época helenística y luego bizantina a la función del personaje habilitado para simular la presencia del soberano ausente; la misma idea de función vicaria, lugartenencia, se encuentra en el alemán *Vertretung*, en el inglés *representative* y, después de todo, también en la expresión francesa; *représentants du peuple* y *représentation nationale*. Función vicaria, por consiguiente, completada por la de aproximación, de blanco: es el aspecto pretensión de la intención, pero pretensión de adelantarse, avanzar. (Ricoeur, 2000, p. 25)

Ahora bien, ¿hasta qué punto se cumpliría entonces dicho pacto de verdad? Para dar respuesta a esta interrogante es necesario, afirma Ricoeur, un juicio de comparación que se desarrollaría en dos campos o escenarios diferentes. La primera paridad se establece en el campo histórico propiamente tal, y se trata de la comparación entre dos o varios textos referidos al mismo *topos*. El autor propone que se tome como referencia un hecho que para él resulta sorprendentemente revelador (la *reescritura* en histo-

ria): “es al reescribir cuando se muestra el deseo del historiador de acercarse cada vez más a ese extraño original que constituye el acontecimiento en todas sus facetas” (2000, p. 26). La segunda comparación se plantea fuera del campo de la historia y se ubica en el punto de articulación entre la historia y la memoria; interpretación y verdad ahora se enfrentan para intentar acercarse a la solución del problema de la representación del pasado que, para Ricoeur, comienza con la memoria:

Lo que se dispuso entonces no fue sólo un enigma, el de la representación presente de algo ausente que existió antes, es decir antes de ser contado, fue además un esbozo de una resolución limitada y precaria del enigma, sin paralelo del lado de la historia, a saber, la pequeña felicidad, el pequeño milagro del reconocimiento y su momento de intuición y creencia inmediata. En historia, nuestras construcciones son en el mejor de los casos reconstrucciones. (2000, p. 26)

Por otra parte, la interpretación, a consideración de este filósofo, aprecia y considera el deseo de verdad en historia en todas sus aristas. Y ello a razón del voto de fidelidad que la historiografía le otorga a la memoria, aun cuando haga de ella solo uno de sus objetos. Se hace entonces necesario, explica Ricoeur, marcar el carácter epistémico de la interpretación si lo que se pretende no es solo *psicologizar* o *moralizar* la intención en historia subrayando intereses, prejuicios y pasiones del historiador o celebrando sus virtudes de honestidad, modestia y humildad. Hay que clarificar conceptos y argumentos, identificar puntos de controversia, plantear tales preguntas a tales documentos, elegir tal modo de explicación antes que tal otro, privilegiar giros en el lenguaje. Claro que estos cambios, estas acciones, no siempre aparecen de modo desinteresado. A tan alto precio, señala Ricoeur, la historia puede tener la ambición de compensar la ausencia del momento de reconocimiento del que sí goza la memoria. Esa *pequeña felicidad* es la que hace que la memoria continúe siendo, a pesar de ser reducida por la historia a un simple objeto, la matriz de dicha disciplina: “Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir” (2000, p. 27). El lector es el único habilitado para ello.

6. El testimonio, como mismo el discurso histórico: un calco que deviene mapa

En este último subtema proponemos, como bien se anunciaba inicialmente, una relectura del discurso histórico y testimonial a partir del principio rizomático del *calco* y el *mapa* desarrollado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari en su célebre obra *Mil mesetas. El principio de cartografía o de calcomanía*, propuesto por los teóricos franceses, hace alusión a la lógica de un *calco* reproducible hasta el infinito frente a la lógica de un *mapa* rizomático siempre en evolución. Inverso a los calcos, que copian y reproducen lo que ya está hecho, “el rizoma está relacionado con un *mapa* que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 25). Hacer el mapa y no el calco, proponen los teóricos.

En tal sentido se podría entonces suponer, como hipótesis inicial, que lo *real pasado* representaría el *mapa* deleuzoguattariano exponente del rizoma de la vida, de la realidad compleja y múltiple; mientras que el relato histórico, y el testimonio, sería el *calco* de ese real pasado reproducido, copiado y duplicado. Esto, dada la creencia cada vez más arraigada de que el discurso histórico-testimonial debe copiar, imitar, calcar y *reproducir hasta el infinito* la realidad de la que parten. Lo que sucede es que, como ya vimos, a aquellos discursos les es imposible efectuar ese procedimiento de reproducción idéntica al cual supuestamente están destinados. Ni la historia ni el testimonio pueden plasmar de forma exacta, análoga o paralela la realidad del *mapa-mundo* que describen. Lo que hacen, en cambio, es crear un nuevo *mapa-libro* cuando seleccionan, con la ayuda de *procedimientos de contraste*, lo que pretenden reproducir pero que, en modo alguno, llega a ser simétrico.

“Siempre hay que volver a colocar el calco sobre el mapa” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 18) porque nunca resulta rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa, es decir, que el libro, el testimonio, la historia, reproduzca la realidad que relata. Y el que imita, aseguran Deleuze y Guattari, al final siempre *crea su modelo*, su *mapa*. Con esto queremos decir, y sugerir, que aquella creencia con la cual pudimos asociar los discursos aludidos al *calco*, puede ser desmontada y reestructurada en vista a un calco que deviene mapa al crear su propia estructura, al

crear su propio modelo. Pues “cuando cree reproducir otra cosa, ya solo se reproduce a sí mismo” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 18). A la vez que organiza y estabiliza las multiplicidades del *mapa-mundo* para copiarlas, el calco induce nuevas multiplicidades para instituir un nuevo *mapa*.

La otra hipótesis que proponemos entonces, en relación con la anterior, se dirige a pensar el testimonio, en tanto matriz del discurso histórico, no como una imagen (calco) del mundo, sino como un mapa que debe transitar primero, o simultáneamente, por aquella fase mientras se va constituyendo; un *mapa-libro* que se erige a la par que calca otro mapa. Estos procesos o devenires se desplegarían de manera sincrónica, complementaria y no en oposición uno del otro. Se desarrollaría, así, una evolución *aparejada del libro y del mundo*: “el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una desterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 16). El mimetismo, dirían Deleuze y Guattari, es un mal concepto producto de una lógica binaria para explicar fenómenos que tienen otra naturaleza; el libro-calco histórico se acopla, por ende, al principio rizomático de un mapa que traza su propia ruptura, sus propias líneas de fuga y que lleva hasta el final su *evolución aparejada*:

El *mapa* no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El *mapa* es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. (2004, pp. 17-18)

Si sustituimos en la cita deleuzoguattariana el término *mapa* por la palabra *testimonio* o bien por *relato histórico*, advertimos que no solo las combinaciones de género y número del sustantivo se mantienen (detalle menor), sino que, además, y esto es lo esencial, las cualidades y rasgos adjudicados al mapa resultan perfectamente ajustables a la estructura, tanto externa como interna, de un testimonio o de un relato histórico (historiográfico). Una vez va superando

la reproducción infinita y el calco, la escritura evoluciona paulatinamente y acaece en un mapa que, más allá de reproducir otro campo, construye y produce el suyo propio, siempre desmontable y sujeto a modificaciones. Como parte de todo este proceso evolutivo, creador y no binario, se vuelve complejo establecer clara y diferencialmente cómo y cuándo acontece uno u otro fenómeno; llegándose a confundir y a *conectar*, de esta manera, el calco con el mapa. El discurso testimonial e histórico puede entonces proceder por calco, pero, a la vez, puede “ponerse a brotar, a producir tallos de rizoma” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 20) y devenir mapa en una *mutación perversa*. Ambos tipos de relato van haciendo, de esta forma, su propio mapa a la vez que funcionan como calco del mapa-mundo que, supuestamente, intentan copiar.

7. Conclusiones

Resulta notable que, dentro de los debates surgidos en los últimos tiempos entre historiadores e investigadores, la forma de escritura de los relatos historiográficos ha sido uno de los temas más polémicos y vigentes. Y por esa línea hemos coincidido, junto a varios de ellos, en que la historia pertenece al campo de lo narrativo en todas sus formas; desde las historias que menos describen los hechos, hasta las más estructurales (Chartier, 1992, p. 74). Como bien apuntara el historiógrafo francés Roger Chartier, todo escrito histórico se construye, de hecho, a partir de fórmulas que pertenecen al relato o a la intriga (1992, p. 74); a pesar, incluso, de que dicha disciplina pretenda despojarse siempre de lo narrativo y de que sus procedimientos y modos de comprensión continúen siendo tributarios de determinadas prácticas científicas.

Empero, la intriga no debe comprenderse, alerta Chartier (1992), como perteneciente al orden de la retórica, sino más bien como una operación de conocimiento que plantea “la posible inteligibilidad del fenómeno histórico, en su realidad borrada, a partir del cruce de sus huellas accesibles” (p. 75). Explicar, contar, relatar en historia es entonces, dice el historiador francés, develar una intriga, organizar una intriga comprensible, dar a comprender, restituir una realidad situada fuera y delante del texto histórico, reconstruir un pasado que fue: “nunca sin incertidumbre, pero siempre sometido a control” (p. 75). De esta manera, “el objetivo referencial de la historia no se niega ni

evacua (si no, ¿cómo constituir la historia como específica?)” (p. 76); no obstante, el acento lo encontramos en otro lugar: “sobre las identidades retóricas fundamentales que entroncan (emparentan) historia y novela, representación y ficción” (Chartier, 1992, p. 76). El concepto de *realidad* aplicado al pasado complejiza y problematiza, sin embargo, los debates actuales:

Las aporías o ingenuidades de los historiadores en la materia se aferran sin duda a la confusión perpetuada entre una discusión metodológica, tan vieja como la historia, sobre el valor y la significación de los rastros que autorizan un conocimiento mediato, indirecto de los fenómenos que los produjeron, y una interrogación epistemológica, que los historiadores por lo general evitan, quizá porque paralizaría su práctica sobre el status mismo de la correspondencia proclamada, reivindicada, entre los discursos, sus relatos y la realidad que pretenden reconstruir y tomar comprensible. (Chartier, 1992, p. 77)

Como ya hemos visto y repasado, son muchísimos los estudios, investigaciones y teorías desarrolladas en torno a las formas de escritura de la historia, a la relación entre la memoria y la historia, así como al rol del testimonio en tal tarea; estudios que, además, van evolucionando a la par de los cambios de época, procesos socioculturales o paradigmas dominantes en uno u otro momento de las ciencias sociales. Y, si bien ha sobresalido la oposición memoria/historia, subjetivo/objetivo, recuerdo/imagen, representación/ficción, rápidamente nos damos cuenta de que la problemática supera los conflictos que estos binomios pudiesen reflejar. No se trata de dar protagonismo, como lo haría el positivismo extremo, a las pruebas materiales y documentales excluyendo las subjetividades y memorias de los actores sociales de la historia. Pero tampoco se trata de privilegiar en exceso los relatos subjetivos basados en recuerdos hasta llegar al punto de identificar a la memoria con la historia, incluyendo ficcionalizaciones y mitologizaciones que es, precisamente, lo que haría una postura constructivista y subjetivista extrema. Existe algo que ambas posiciones defienden y que debe rescatarse como eje del debate: la pretensión y el anhelo de un discurso lo más cercano posible a la realidad pasada.

Por tanto, es favorable que el debate permanezca y este podría ser efectivo en tanto no se imponga radicalmente una postura por encima de la otra. La retroalimentación entre las disciplinas y criterios, así como una variada y constante actualización de la disputa, resultaría provechoso para la feliz convivencia de esta pareja que, al parecer, permanece ajena a un posible distanciamiento. El tema igualmente está lejos de darse por cerrado cuando los sucesos particularmente imbricados con el inicio de los debates poseen un rasgo que complejiza la situación. Los eventos relacionados con situaciones de extrema violencia han tensionado la relación memoria-historia que ahora toma protagonismo en las reflexiones práctico-teóricas a partir de tales experiencias traumáticas. Y, como parte de las propuestas surgidas en torno al debate, ya “algunas vertientes de la historiografía contemporánea han señalado el valor heurístico de la categoría de trauma para el análisis tanto de las experiencias históricas de catástrofes colectivas como de las representaciones de las mismas” (Mudrovic, 2005, p. 15). Así, añade la investigadora argentina, la transposición de categorías patológicas al plano de lo histórico podría ser interpretada como una tentativa de dar sentido a la relación de la historia con la violencia.

Frente a esta otra arista sobre la representación histórica de eventos traumáticos, que en esta ocasión solo mencionamos brevemente a modo de exhortación investigativa, estudios como los de Cathy Caruth (1995) y Dominick LaCapra (2005) constituyen importantes fuentes teóricas a consultar. Los historiadores han respondido a la problemática, por ejemplo, con la sugerencia de una *historiografía de molde psicoanalítico*. Y, tanto para Caruth como para LaCapra, una teoría de ese tipo evitaría recaer en los extremos de las posturas positivistas o constructivistas. Pero lo cierto es que, como hemos visto, una metodología no es mejor que otra, ni una posición resultaría más efectiva que otra: las formas de plantear la relación memoria-historia son tan variadas y complejas como los propios debates. Y, si nos atenemos por unos instantes a la cita de Alessandro Portelli que encabeza este subtema, podríamos reafirmar que ni la historia debe descartar a la memoria por su subjetividad, ni la memoria disolvería a la historia cuando aquella se asume como matriz de la segunda. Coincidimos con Elizabeth Jelin (2002), una de las investigadoras más reconocidas en el tema, en que es en la tensión entre la una (memoria) y la otra (historia) donde se plantean las preguntas más sugerentes, creativas y productivas para la indagación y la reflexión.

Referencias bibliográficas

- Caruth, C. (1995). Introduction (I y II). En *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins University Press.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Editorial Gedisa.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Hume, D. (2001). *Tratado de la naturaleza humana*. Diputación de Albacete, Libros en la Red.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria. Memorias de la represión*. Siglo XXI.
- Kaufman, S. (1998). Sobre violencia social, trauma y memoria. Seminario Memoria Colectiva y Represión auspiciado por el SSRC. Montevideo.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ediciones Nueva Visión.
- Mudrovic, M. I. (2005). *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Ediciones Akal, S. A.
- Ricoeur, P. (2000). Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado. *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 55, 731-747.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós.

- White, H. (1992a). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Ediciones Paidós Ibérica.
- White, H. (1992b [1973]). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Zamora, J. A. (2011). Memoria e historia después de Auschwitz. *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, 45, 501-523. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2011.i45.740>

Provincianos de este mundo: las políticas culturales de Arguedas y Cortázar en la *literatura mundial*

Parochials of this *World*: Arguedas's and Cortázar's Cultural Politics in *World Literature*

José Carlos Díaz Zanelli

Trinity College, Hartford, Connecticut, Estados Unidos de América

Contacto: josecarlos.diaz@trincoll.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3715-7434>

RESUMEN

El creciente debate de la *literatura mundial* ha generado una serie de discusiones en torno al rol de las literaturas poscoloniales, lo que promete rediseñar el entendimiento, la circulación y la enseñanza de determinados campos culturales. En ese entramado, la literatura latinoamericana ocupa una posición particularmente problemática que este artículo explora a través del análisis de la polémica y las políticas culturales de dos escritores emblemáticos: el peruano José María Arguedas y el argentino Julio Cortázar. Examinando el *impasse* sostenido por ambos escritores, así como sus formulaciones sobre la necesidad de universalizar/globalizar a la literatura latinoamericana, este trabajo explora cómo estos autores anticipan algunos términos claves sobre discusiones actuales en la esfera de la *literatura mundial* aplicada a la literatura latinoamericana. A través del análisis de sus escritos públicos como cartas, artículos periodísticos, entrevistas y discursos, conceptos como universalidad y cosmopolitismo son explorados en sus dimensiones ideológicas dentro de un marco analítico que abarca a la crítica decolonial y la teoría de sistema-mundo. De ese modo, se contrasta el constructo universalizante y cosmopolitizante que corre a través de los argumentos formulados por estos dos reconocidos autores cuyas etapas productivas ocurrieron en paralelo con el asimétrico proceso de globalización cultural en América Latina.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; Literatura mundial; José María Arguedas; Julio Cortázar.

ABSTRACT

The *World Literature* debate has spawned a set of discussions on the role of postcolonial literature, which prompts a redesigning of the current understanding, circulation, and teaching of certain cultural fields. In this context, Latin American literature has a particularly problematic position, mainly due to its (post)colonial condition, which this article explores through the analysis of the polemics and cultural politics of two emblematic intellectuals: the Peruvian writer and anthropologist José María Arguedas and the Argentine writer Julio Cortázar. By examining the *impasse* held by these two public intellectuals, as well as their formulations on the need to universalize/globalize Latin American literature, this paper explores how these authors anticipate some key terms about current discussions in the sphere of *World Literature* as applied to Latin American literature. Through analyzing their public writings such as letters, journalistic articles, interviews, and speeches, concepts such as universality, worldliness, and cosmopolitanism are explored in their ideological dimensions within an analytical framework that embraces decolonial critique and world-system theory. In this way, this work contrasts the universalizing and cosmopolitizing construct that runs through the arguments formulated by these two well-known authors whose most productive periods occurred in parallel with the beginning of the asymmetrical process of cultural globalization in Latin America.

Keywords: Latin American Literature; World Literature; José María Arguedas; Julio Cortázar.

1. Introducción

La revitalización del debate sobre la *literatura mundial*¹ permite visitar sus variados ámbitos de discusión como la traducción y circulación de textos, la tematización y canonización de determinados corpus, y las tensiones ideológicas que definen las políticas culturales de sus escritores e intelectuales más emblemáticos frente a nociones globales de cultura. Sobre este último ámbito, el presente trabajo considera necesario repensar el involucramiento de la literatura de América Latina con estudios culturales globales no solo a la luz de la circulación de textos o las opiniones de sus propios escritores, sino de la mano de las lecturas que ofrecen las perspectivas teóricas decoloniales y de sistema-mundo en un marco de discusión que permite reevaluar términos cruciales en la *literatura mundial* aplicados al campo cultural latinoamericano. Así, a través del estudio de la polémica y de las políticas culturales de dos escritores emblemáticos como José María Arguedas y Julio Cortázar, este trabajo actualiza los términos de dicha discusión en el extremo que corresponde a la identidad literaria latinoamericana frente a unidades de análisis cruciales para la *literatura mundial* como son la mundialidad y la universalidad, dos nociones que describen la divergencia teleológica que atraviesa a estos escritores.

En primer término, este trabajo desarrolla una perspectiva sobre el involucramiento de la literatura latinoamericana en el debate de la *literatura mundial* que concibe a las obras como constituyentes de mundos (Chea, 2016), como la canalización discursiva de un deseo modernizante y globalizante (Siskind, 2016 [2014]), o que figura a este subcampo de los estudios literarios como un espacio simbólico independiente de las dinámicas políticas y económicas (Casanova, 2004 [1999]) o, por el contrario, derivado de las mismas en un marco de entendimiento sistema-mundo (Moretti, 2000 y 2005; WREC, 2015). Establecida una perspectiva sobre el espacio literario de América Latina en esta heterogénea conversación, se presenta la polémica protagonizada por Arguedas y Cortázar entre 1967 y 1969 para explorarla como una instancia que nos permite dilucidar con claridad la divergencia entre dos posturas ideológicas que confrontan no solo el contenido de sus obras, sino las políticas culturales con que instalan a la literatura latinoamericana en el escenario cultural global a través de las distintas intervenciones mediáticas y literarias que constituyen esta controversia.

Luego se examinan por separadas las opiniones de ambos escritores sobre el carácter mundial/universal de la literatura latinoamericana para revelar cómo sus posturas anticipan de distintas formas ciertas ansiedades sobre la funcionalidad de los elementos culturales y políticos de América Latina frente a la globalización cultural, entendida como un proyecto colonial/capitalista homogeneizador. En tal sentido, este trabajo sostiene que, en su última etapa, Arguedas, lejos de ser un escritor del tercer mundo obsesionado con narrar alegorías nacionales², que es como lo constriñen quienes ven en él solo a un intelectual indigenista regionalista, encarna una resistencia a la colonialidad cultural al reclamar la universalidad de las culturas indígenas y sus mundos en el diseño global poscolonial. Para Aníbal Quijano (1998), la colonialidad en el ámbito cultural constituye el asimétrico escenario de reorganización derivado de la devastación cultural provocada por el colonialismo que instaló al eurocentrismo como la episteme dominante frente a las identidades y culturas no europeas. Quijano (2000) describe a este proceso como el aprendizaje forzoso de la cultura hegemónica para moldear los imaginarios y subjetividades colonizadas, un escenario con el que Arguedas y Cortázar lidian desde su posición de productores culturales periféricos, aunque con distintas aproximaciones.

Por otra parte, se examina la maduración del pensamiento cosmopolitizante de Cortázar a través del estudio de sus ideas expuestas tanto en el ensayo titulado “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” (1970)³ con el que respondió a algunas ideas planteadas por el escritor colombiano Óscar Collazos sobre los aspectos formales de la literatura latinoamericana y su compromiso revolucionario, así como, con mayor claridad, las conclusiones presentadas en un discurso dado en Barnard College con el título “La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea” (1979). Este corpus específico permite iluminar cómo, a través de una forma particular de subjetividad latinoamericana, el escritor argentino proclama la mundialidad cultural —en forma y contenido— de América Latina y reclama así, oximóricamente, la independencia política de sus literaturas respecto de las agendas regionales o nacionales.

De esta manera, se echa luz sobre la ubicación simbólica que el escritor argentino le da a cier-

ta literatura latinoamericana desde el debate sobre la *literatura mundial* como un espacio prolífico, en la medida en que sus formas y contenidos abracen una tendencia cosmopolitizante que, paradójicamente, invisibiliza la universalidad de las culturas originarias. Así, se sostiene que Cortázar promueve la cosmopolitización de la literatura latinoamericana a través de su inserción en el territorio simbólico de la cultura europea como una provincia cultural atraída por la fuerza centrípeta de lo que Pascale Casanova (2004 [1999]) llama la “república mundial de las letras”. Esto último se manifiesta en su sostenido discurso cosmopolita y su atracción geo-cultural hacia la centralidad europea, una dialéctica que podríamos interpretar como una contradicción diacrónica respecto de las perspectivas poscoloniales que provincializan (Chakrabarty, 2007 [2000]) o los decoloniales que (des)centran (Mignolo, 2002) la autoridad cultural europea en el estudio de las sociedades subalternizadas y sus respectivas producciones culturales al instrumentalizar a París y otros símbolos geo-culturales occidentales como significantes de la mundialidad que Cortázar aspira y decreta para la literatura latinoamericana. De esta manera, revelaremos cómo en las políticas culturales de Cortázar la idea de *mundo* no preexiste a la producción literaria, sino que el *mundo* por el que este aboga es, pese a su tendencia eurocéntrica, una derivación ideológica cosmopolita que él valora en la circulación y la estructura formal de la literatura latinoamericana.

2. La literatura latinoamericana en el mundo

Podemos ingresar a este debate de varias maneras, pero elijo dos que han generado especial discusión sobre el tema en el ámbito académico en las últimas dos décadas. Por un lado, la tesis de Casanova sobre la existencia de una “república mundial de las letras”, la cual se constituye como un espacio simbólico que, con cierto grado de independencia respecto de las dinámicas económicas y políticas que regulan los espacios geográficos, está compuesto por las obras literarias como un capital simbólico cuya jerarquización es definida por la valoración que le dan las instituciones culturales ubicadas en y alrededor del meridiano de Greenwich literario⁴ y sus actores: escritores, lectores, editores, traductores y críticos. Esta línea geográfica longitudinal, decididamente eurocéntrica, se convierte en el *centro* definidor de las jerarquías culturales cuando es traducida, como hace Casanova, como un

espacio metafórico que consagra a las obras a través de sus instituciones. Para ella, esta república fomenta la competencia literaria y permite a las obras de las *periferias* ser consagradas a través de su ingreso al espacio simbólico de este meridiano, cuyo núcleo sería París, por medio del reconocimiento que dan las autoridades europeas a través de sus academias, editoriales, traducciones y audiencias. Por otro lado, tenemos la vía de ingreso que ofrece Franco Moretti (2000) quien, privilegiando a la novela como el principal dispositivo de difusión literaria, sostiene que la *literatura mundial* es un sistema no uniforme que se encuentra presionado por el afán homogeneizador del centro anglo-francés pero que, pese a ello, está supeditado a diferencias marcadas por realidades específicas. En última instancia, Moretti afirma que

[...] in cultures that belong to the periphery of the literary system (which means: almost all cultures, inside and outside Europe), the modern novel first arises not as an autonomous development but as a compromise between a western formal influence (usually French or English) and local materials. (2000, p. 58)

La tendencia eurocéntrica que regula el debate de la *literatura mundial* no es lo único problemático de estas perspectivas, sino también la tendencia a esencializar a las literaturas periféricas para definir con mayor facilidad la centralidad de las culturas hegemónicas globales en este campo.

Desde la crítica literaria latinoamericana es predecible sospechar que estas perspectivas tendrían una recepción problemática al momento de analizar el papel de nuestras literaturas. Efraín Krystal (2002), por ejemplo, critica la tesis de Moretti, señalando que confiere una excesiva gravitación a las novelas, omitiendo que desde el siglo XIX la poesía ya buscaba la emancipación de América Latina respecto de las formas literarias de Europa, puntualmente desde el Modernismo⁵. Por su parte, Graciela Montaldo (2006) señala que Casanova y Moretti

[...] no plantean con qué idea de la literatura trabajar, qué otras cosas —además de la literatura europea— alimentan las máquinas de escribir de los escritores en cualquier lugar del mundo, dado que los escritores no solo leen novelas y la literatura no es la única práctica que los “influye”. (p. 259)

Este señalamiento es especialmente interesante si pensamos qué lugar ocupa la literatura latinoamericana en este debate y, más específicamente, qué insumos intervienen en la creación literaria más allá de los textos canonizados dentro de la “república mundial de las letras”. Después de todo, Arguedas escribía fuertemente influido por su contacto personal, afectivo y etnográfico con la cultura indígena de los Andes, una variable que no parece estar presente en las deliberaciones de Moretti y Casanova, cuyas lecturas corresponden más al caso de Cortázar, un profesor de literatura europea y traductor del inglés y francés asentado en París, lo que lo acercó aún más a los clásicos literarios de estas lenguas. Sobre el rol de las influencias para la definición de una *literatura mundial*, Montaldo añade que “puede ser más engañoso de lo que a primera vista se presenta, especialmente cuando se ve al ‘mundo’ como un espacio de fuerzas que opera solo sobre un eje” (2006, p. 259), una indirecta alusión a Casanova. El determinismo claramente eurocéntrico de Casanova será uno de los principales objetos de crítica al momento de pensar en la valoración que se puede dar a los textos latinoamericanos a través de su esquema teórico.

Ahora, ¿cómo pensar el involucramiento de las literaturas de América Latina en este debate? Moretti utiliza la tesis del sistema-mundo —prestada directamente de Immanuel Wallerstein— para esencializar geohistóricamente a la literatura en centro, semiperiferias y periferias, lo que le ayuda a rastrear la circulación de las influencias formales europeas y a través de ello explicar la historia de la literatura. En el caso de Moretti, la cultura europea ejerce una fuerza centrífuga, a diferencia de Casanova en quien esta fuerza es centrípeta. Desde una perspectiva decolonial, independientemente de la dirección que apunten, estas fuerzas constituyen a la colonialidad de la cultura y son, para el caso latinoamericano, una consecuencia directa de la experiencia colonial que determinó las dinámicas económicas, raciales, políticas y culturales de la región. Arguedas y Cortázar son dos escritores de la periferia, para mayor coincidencia socialistas, que escriben sometidos bajo el paraguas de la colonialidad cultural y, sin embargo, sus literaturas recorren distintas trayectorias basadas principalmente en el divergente compromiso ideológico que postulan sus políticas culturales reflejadas en sus intervenciones públicas y el contenido de sus obras.

Si gran parte de la literatura latinoamericana es un entramado de expresiones culturales periféricas, influidas formalmente por la cultura europea en la mayoría de procesos nacionales de formación cultural, es importante añadir en este debate la precisión que hacen Aníbal Quijano y Wallerstein (1992) respecto de las implicancias del proceso de “periferización” de América que contrajo la destrucción masiva de la población y las instituciones indígenas, de la mano de la importación de la fuerza laboral (esclavos de África), con matizadas excepciones en los Andes y Mesoamérica, donde estas instituciones no fueron del todo destruidas, aunque sí sometidas a un modelo epistemológico que instaló la hegemonía de su cultura. Desde el inicio de la colonización, América es periferializada sin que este sea un proceso homogéneo. En esta diversidad geohistórica radican las divergencias sobre el influjo cultural europeo en las literaturas latinoamericanas que enfrentan las perspectivas de Arguedas y Cortázar, como se profundizará más adelante, y que obligan a interpretar a este campo desde una multiplicidad de *locus* de enunciación.

Quijano y Wallerstein añaden que en América “the mode of cultural resistance to oppressive conditions was less in the claims of historicity than in the flight forward to ‘modernity’” (1992, p. 549). Que la modernidad se instale como un horizonte, deseado o no, para las culturas de América Latina no es una novedad, pero sí podemos sospechar a partir de esto que las maneras de encarar dicho horizonte determinan las geopolíticas de los escritores latinoamericanos y anticipan algunos términos e ideologías que estructuran el debate de la *literatura mundial* en el campo latinoamericano. En la “república mundial de las letras”, Cortázar y Arguedas son escritores *a priori* indocumentados, distintamente periféricos. No obstante, mientras Cortázar atraviesa el proceso de ciudadanía que ofrece la validación de las autoridades culturales europeas con la ayuda de una ideología cosmopolitizante, Arguedas busca incorporar en su respectivo proceso a la cultura indígena dominada por la modernizante y homogeneizadora cultura occidental; es decir, se resiste a la colonialidad cultural al reclamar la universalidad de la cultura indígena, perdiendo el derecho a la consagración en la “república mundial de las letras”. En otras palabras, mientras Cortázar camina hacia un cosmopolitismo monocultural que condensa dentro del significant *mundo*, Ar-

guedas aboga por universalizar a los actores sociales indígenas a través de la literatura. Este proceso atrapa a Arguedas en un intersticio cultural, razón por la que Ángel Rama (1982) lo define como un escritor transculturador, lo que nos revela los componentes de las políticas culturales con las que el escritor peruano define a su visión cultural de América Latina.

De esta manera podemos indagar en los distintos determinantes que definen a los *lugares* de la literatura latinoamericana en función de sus experiencias particulares. Tan distintos como Arguedas y Cortázar, nos resultarían hoy en día el poeta mapuche bilingüe Elicura Chihuailaf y la novelista afrocaribeña Mayra Santos-Febres quienes, pese a ser latinoamericanos, escriben mediados por distintos referentes culturales e históricos. Regresando a la crítica de Montaldo sobre cuáles son los insumos que influyen en las literaturas latinoamericanas, cierro este apartado del análisis apuntando a las referencias geohistóricas como insumos inmateriales que determinan a las políticas culturales de América Latina en sus escritores, artistas, intelectuales e instituciones. Es desde esta perspectiva, decididamente diversificadora, que examinaré la emblemática polémica protagonizada entre Arguedas y Cortázar con el interés de actualizar los términos en disputa. Después de todo, como se puede colegir de esta reflexión sobre el involucramiento de la literatura latinoamericana en el marco temático de la *literatura mundial*, si la modernidad es el común denominador de las experiencias coloniales y poscoloniales en esta región, las referencias geohistóricas de los escritores y sus distintas unidades de análisis resultan ser las variables diferenciales sobre las que se sustentan las divergencias entre estas políticas culturales.

3. Términos en disputa

El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor “de zona”, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas: el país contra el mundo, la raza (porque

en eso se acaba) contra las demás razas. [Este proceso] puede derivar en una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, o que puede volver a pasar. (Cortázar, 1994 [1967], p. 35)

[...] No somos diferentes en los que estaba pensando al hablar de “provincianos”. Todos somos provincianos, don Julio [Cortázar]. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado, el del “valor en sí”, como usted con mucha felicidad señala. Y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las estrellas fabricadas por el hombre, hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo.

(Arguedas 1988 [1971], p. 28)

La primera cita corresponde a la carta que envió Cortázar al escritor cubano Roberto Fernández Retamar en mayo de 1967 y que fuera publicada en la revista *Casa de las Américas*. A pedido de Fernández Retamar, Cortázar realizó una reflexión sobre la condición del intelectual latinoamericano que, en su caso particular, es mediada por la influencia que ejercía su residencia parisina en el desarrollo de su propia literatura. El escritor argentino exalta la necesidad de interpretar a la cultura latinoamericana desde una visión cosmopolita, totalizante y posnacional, que por defecto denosta de las agendas nacionales o provinciales, a las que califica como estrechas, parroquiales y aldeanas. En lo que define como una visión ética de la cultura latinoamericana que, admite, “nace de una perspectiva más europea que latinoamericana”, Cortázar advierte en los escritores latinoamericanos “provinciales” a la semilla cultural del nacional-socialismo europeo al que alude directamente en la última parte del fragmento arriba citado. Claramente, para Cortázar el único resultado del nacionalismo son los fascismos europeos de los que derivaron las guerras y dictaduras en dicho continente. Para Mabel Moraña (2010), la trivialidad con que el argentino aborda variables como lo local y la raza “es reveladora de su propio condicionamiento cultural como ciudadano de uno de los países más europeizados y pretendidamente ‘blancos’ de América Latina” (p. 147). En efecto, Cortázar no solo parece

constreñido por su presente europeo, sino también por las referencias geohistóricas europeas desde las cuales define sus políticas culturales y su homogeneizadora visión de la literatura latinoamericana.

La segunda cita es la respuesta a Cortázar formulada por Arguedas en un artículo del número 6 de la revista *Amaru*, publicado en 1968, y que sería introducida en los apartados epistolares de su libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). El escritor peruano defiende al provincialismo como un lugar constituyente de lo supranacional; en última instancia, los Andes forman parte de la esfera totalizante señalada por Cortázar, como lo hace notar su metafórico comentario sobre el pueblo andino San Miguel de Obrajillo. No obstante, Arguedas se encuentra influido por un proceso de modernización periférica que se desarrolla con variables distintas respecto de la modernidad francesa que rodea al escritor argentino. Para Cortázar, Arguedas escribe desde el pasado, mientras que él lo hace desde el presente; es decir, el argentino entiende a la modernidad como una categoría cualitativa y temporal, un lugar de enunciación positivista que está moldeado por su experiencia vital y el respeto a la autoridad cultural europea.

En el desarrollo de la polémica, cada uno defiende y define su lugar de enunciación con el perspectivismo ideológico desde el cual estructuran sus políticas culturales sobre la literatura latinoamericana: la cosmopolitización cultural de América Latina en Cortázar y la universalización de las culturas indígenas en Arguedas. En abril de 1969, Cortázar responde en la edición en castellano de la revista *Life*⁶, acusando a Arguedas de preferir “el resentimiento a la inteligencia” y añadiendo:

[...] menuda diferencia entre ser un provinciano como Lezama Lima, que precisamente sabe más de Ulises que la misma Penélope, y los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena. (En Guibert, 2015 [1974], p. 235)

Cortázar ampara su cosmopolitismo en la familiaridad con una obra clásica de la literatura oc-

cidental que, en su argumento, aparece como un insumo que alimenta al cosmopolitismo cultural que él aspira para la literatura latinoamericana. En el marco temático de la *literatura mundial*, podemos sospechar que Cortázar percibe a este campo, citando a Siskind (2016 [2014]), “como la articulación discursiva de un *deseo de mundo* que apunta a la modernización de América Latina desde una perspectiva cosmopolita” (p. 152). Ese deseo que articula las políticas culturales de Cortázar lo lleva a subestimar los enfoques culturales no cosmopolitas o que no privilegian a los insumos culturales occidentales. Podemos intuir que los subestima porque, usando sus propias palabras, le son “profundamente ajenos”, por tanto, no integran sus referencias geohistóricas. Ello explica que para él los discursos regionalistas latinoamericanos sean una versión protozoaria del fascismo europeo, omitiendo la dimensión universalista que contiene la reivindicación anticolonial de las culturas indígenas.

La polémica termina con la carta de Arguedas consignada en el tercer diario de *El zorro* y con fecha del 18 de mayo de 1969. Pocos meses después, acosado por un cuadro de depresión, Arguedas acabó con su vida, pero en su última intervención en esta disputa dijo:

Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca. (1988 [1971], p. 143)

Arguedas responde a Cortázar en dos niveles. En primer lugar, aclara que el *mundo* para él es un espacio tangible inconmensurable; no un anhelo simbólico ni una unidad de análisis categorial, sino un espacio del cual se siente parte, pero cuya búsqueda no explica teleológicamente a su literatura, pues para Arguedas el *mundo* preexiste a su literatura. En segundo lugar, nos informa sobre cuáles son sus insumos al referenciar al espacio cultural andino (“que he sentido y visto”) como una experiencia vital tangible e inmaterial que nutre a su literatura por sobre “los libros”. Esto nos debe recordar la interpelación de Montaldo, así como las tesis de Moretti y Casanova sobre

las influencias que definen a la actividad literaria más allá de la propia literatura europea; después de todo, Arguedas está influido por la experiencia vital que le otorga su actividad etnográfica. Por otro lado, la metáfora de los pescadores nos ilumina las geopolíticas literarias de Arguedas, quien se percibiría a sí mismo como un pescador del Titicaca, un lago del altiplano que opera como un significante fundacional en la mitología andina. Circunscrito por la especificidad de su lago (mundo andino), Arguedas describe a Cortázar como un pescador del inconmensurable mar abierto (*mundo*, en su sentido espacial y simbólico), que en su afán cosmopolitizante subestima los insumos provinciales de un espacio metafóricamente lacustre (vivencias, mitos, leyendas y tradiciones orales quechuas) que la narrativa de Arguedas textualiza y universaliza.

A través de una perspectiva de traducción cultural, Martín Gaspar (2017) resume esta polémica como una asignación de extranjerías tensionada por variables como la cultura, la lengua y la geografía. Gaspar dice: “Lo ajeno para Cortázar es lo local que no debería traducirse por innecesario, estrecho, poco novedoso y carente de interés. Lo cerrado para Arguedas es un universalismo que viene a ser exactamente igual: estrecho, ajeno, poco convocante” (2017, p. 14). Para Moraña (2010), ambos se encuentran atravesados por tensiones dicotómicas. Arguedas está tensionado por el dualismo arcaísmo/modernización de un proyecto nacional periférico, mientras Cortázar por el de territorialidad/forasterismo de un migrante que busca reinsertión cultural. Una lectura más abarcadora la ofrece Siskind quien, refiriéndose a las tensiones que habitan la literatura latinoamericana desde el modernismo hasta la novela del *boom*, describe este panorama como una irresuelta disputa entre el “deseo cosmopolita de pertenencia universal” y “la autorrepresentación de la particularidad marginal que caracteriza a la cultura latinoamericana” (2016 [2014], p. 172). Con cautela, podríamos asignar el primero de los bandos a Cortázar y el segundo a Arguedas, aunque, como veremos más adelante, este también aspira a reconocer la condición universal de las literaturas provinciales. Después de todo, ¿qué sería lo universal en Cortázar? La incorporación de la literatura latinoamericana a las estructuras determinadas por la autoridad cultural europea, una perspectiva que invita a correr el riesgo del monoculturalismo. Por otro lado, ¿cuáles son los límites de

la autorrepresentación en Arguedas? Las ansiedades de un transculturador que sospecha como amenaza a su propia cultura hegemónica y que descubre la imposibilidad de la cultura dominada (indígena andina) de escapar de la aplastante modernidad⁷. En las siguientes dos secciones indago en estas preguntas al examinar por separado a ambos escritores, pero de momento propongo leer estas divergencias como demarcadores de las políticas culturales latinoamericanas que en ambos anticipan dos términos de referencia de la *literatura mundial* que no necesariamente antagonizan: universalidad y cosmopolitismo.

Aunque suscribo las tensiones arriba reseñadas en el extremo en que terminan siendo también disputas sobre dos *locus* de enunciación que resaltan las divergencias geoculturales de ambos autores, me resisto a leer la polémica únicamente en clave dicotómica, pues las ideologías de ambos están atravesadas por una serie de variables. Mientras Cortázar aboga por un cosmopolitismo posnacional que omite las líneas divisorias del sistema-mundo moderno (tácitamente abrazando la sintética división centro/periferia), para Arguedas, estas divisiones internas están intervenidas por múltiples variables (racismo, segregacionismo cultural y tradicionalismo mezclados de distintas formas en los proyectos nacionales internamente colonialistas), lo cual sustenta su interés por universalizar al indígena, no provincializarlo. Ello funciona en Arguedas como una estrategia para contrarrestar las políticas totalizantes de la modernidad y la colonialidad cultural, y re-enfatizar su interés por reconocer la universalidad de los sujetos subalternizados en tanto humanos y productores culturales. Vistas como líneas divisorias dentro del campo cultural latinoamericano, las fronteras internas con las que lidia Arguedas excluyen a determinadas literaturas del proyecto modernizador, mientras que para Cortázar parece solo haber una bisectriz que divide a las literaturas cosmopolitas y modernas, dignas de concursar en el panorama literario mundial como las de Mario Vargas Llosa y José Lezama Lima (centro), de las literaturas provincianas y premodernas que para él conducen a un estado embrionario de nacional-socialismo, donde ubica al poeta cubano Samuel Feijóo⁸ y al propio Arguedas (periferia).

En un contexto geopolítico global también tensionado —en donde solo parecía haber tres alter-

nativas: el bloque socialista del este, el occidente liberal y la vía descolonizadora de los países asiáticos y africanos congregados bajo el espíritu de Bandung—, la polémica entre Arguedas y Cortázar, dos declarados intelectuales socialistas, nos revela las grietas que definen a las fronteras internas de la colonialidad cultural latinoamericana que, vista como un espacio simbólico, se superpone a las fronteras geopolíticas de la época. Al interior de esa expansiva colonialidad cultural —una expansión radicalizada por la polarizante Guerra Fría—, lo que entra en tensión son distintas *geoculturas*⁹, tomando prestada la definición de Wallerstein (2004) de este concepto, es decir, como una serie de estructuras de saberes y reconocimientos sociales que articulan el sistema-mundo moderno a través de dinámicas de inclusión y exclusión en distintas áreas: ideología, cultura, política y economía (pp. 60-75). Geoculturalmente hablando, Cortázar es excluyente en su afán abarcador al reclamar la necesidad de insertar a la literatura latinoamericana en el escenario literario mundial a través de la globalización de sus contenidos, su mundialización teleológica y un discurso programático internacionalista que se condensa en una ideología cosmopolita, mientras Arguedas profundiza el inclusivismo —que es otra forma de excluir— al abrazar al provincialismo como una estrategia para reafirmar su compromiso con salvaguardar a la cultura indígena andina de la inminente alienación que experimentaría una vez modernizada, lo que refleja en el contenido de sus obras (quizá más dramáticamente en *Todas las sangres* y *El zorro*) y en su labor como etnógrafo, pero insistiendo en la condición universal de la cultura amenazada. Como veremos en el siguiente apartado, para Arguedas el *mundo* no es un significante abstracto sino un espacio material, planetario, habitado por múltiples culturas, siendo esta divergencia quizá la más ilustrativa de la falta de consenso entre ambos escritores.

4. Arguedas y su resistencia a la colonialidad cultural

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos [...] hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte

generosa, humana, de los opresores. (Arguedas, 1968, s. p.)¹⁰

La obra monográfica de Arguedas está principalmente dedicada a sus estudios y análisis antropológicos sobre la cultura nacional peruana y el rol que en ella cumple la sociedad andina. Son pocas las instancias en las que se detiene a reflexionar sobre el papel de su literatura, que parece ocupar un espacio de divulgación de sus hallazgos antropológicos. Sin embargo, me detendré en esos breves pasajes que refieren a la literatura para inferir la posición que tiene Arguedas sobre la literatura latinoamericana en el entramado literario mundial. La cita de arriba corresponde a un fragmento del famoso discurso que dio cuando se le otorgó el premio Inca Garcilaso de la Vega en octubre de 1968 como reconocimiento a su contribución a las letras en el Perú. En el discurso, popularmente conocido como “No soy un aculturado”, Arguedas se dedica a justificar sus compromisos culturales con la sociedad andina, lo que intercala con los pasajes de su vida que sustentan su vínculo afectivo y profesional. En este discurso nos revela que, inspirado en los elementos culturales que componen la referencia geohistórica andina a la que estuvo expuesto (“los cantos y los mitos”), se propuso textualizar a través de su literatura el vínculo entre la sociedad andina (“la gran nación cercada”) y la hegemónica sociedad occidental de la que se siente parte (“el mundo de los cercadores”, “los opresores”), una unión que, como él mismo apunta, es “capaz de universalizarse”. Tácitamente, para Arguedas la noción simbólica del *mundo* como aspiración no opera en tanto su aspiración reside en consolidar una dimensión *universal* de la cultura indígena a partir del reconocimiento y revaloración de su presencia en el mundo factual y material.

En esa línea, Arguedas describe a la cultura andina como un espacio cultural cercado y, por tanto, vedado de concursar en el escenario de la hegemónica cultura occidental, cuyas convenciones presume como modalidades que cercan la difusión cultural andina, y que articulan la expansión de la colonialidad cultural, un proyecto aspiracionalmente totalizante. Ante este dilema, se ubica a sí mismo, y a su literatura, como un vaso comunicante que puede ayudar a la cultura andina a saltar el cerco que la aísla para avanzar hacia su universalización, que no es lo mismo que su mundialización. En la sección anterior señalé que

una de las diferencias entre los *locus* de enunciación de Cortázar y Arguedas, es que este último percibe en su obra a las líneas divisorias del sistema-mundo moderno que para efectos del campo cultural latinoamericano excluyen a las fuentes culturales dominadas. Estas mismas líneas metafóricas son las que en el discurso de Arguedas componen los muros que cercan a la cultura andina que él se propone universalizar a través de su literatura. Aquello que cerca, que oprime a través de su expansión, es la colonialidad cultural, por tanto, saltar el cerco es resistirse a su hegemonía.

Como lo sustenta la vasta literatura teórica decolonial (Lugones, 2007; Mignolo, 2000; Quijano, 1992), la colonialidad no es exclusividad de las naciones poscoloniales, aunque en estas sea una derivación directa del colonialismo, como es el caso de toda América Latina y el Caribe. En el ámbito social, la colonialidad se refleja en la deshumanización de los sujetos colonizados a través del racismo, la esclavitud y las desigualdades de género. En el ámbito cultural, la colonialidad se plasma en la imposición de las expresiones culturales de las sociedades dominantes que ejercieron una expansión imperial política, económica y cultural sobre las *periferias*, lo que en el específico campo literario refiere, por ejemplo, a la novela y las estructuras narrativas canonizadas por la “república mundial de las letras”, por sobre los contenidos, estructuras y formas literarias locales o premodernos (tradición oral, pictográfica, performativa, entre otras). Señalar que la literatura de Arguedas ofrece instancias decoloniales no es una novedad. Irina Alexandra Feldman (2012) ha sabido apuntarlo en su análisis comparado con la literatura de Frantz Fanon, así como Martín Lienhard (2010) lo ha advertido, aunque sin referir directamente a la decolonialidad, al detectar una suerte de solidaridad transversal entre marginados, como el programa de los ensayos antropológicos tempranos de Arguedas.

Sin embargo, como he venido sosteniendo en este trabajo, la colonialidad cultural es un proyecto expansivo que —visto desde un esquema de análisis sistema-mundo moderno— amenaza con extinguir, alienar o devaluar los productos culturales periféricos. Frente a ello, Arguedas defiende el valor de las literaturas regionales, como la indigenista —pese a que rechaza pertenecer a esta corriente—, en la medida en que contribuyen con revalorizar la condición de

humanidad de los sujetos subalternizados, como los indígenas de los Andes. Así lo expresa en un coloquio de escritores en Génova desarrollado en 1965 donde presenta la ponencia titulada “El indigenismo en el Perú”; frente a una audiencia compuesta por reconocidos escritores latinoamericanos como Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Guimarães Rosa y Miguel Ángel Asturias dice: “La narrativa llamada indigenista alcanza a tener el valor no sólo de documentos acusatorios sino de revelaciones acerca de la integridad de las posibilidades humanas de la población nativa” (Arguedas, 1989, p. 15). Arguedas rescata a la literatura indigenista del parroquialismo que le atribuye Cortázar y le confiere un valor de alcance universal en tanto que resarce a la población indígena su condición de humanidad y, por tanto, de sujeto social concursante en el panorama cultural global. Después de todo, ¿qué es más global que el ser humano? Arguedas añade que el mérito de la literatura indigenista se halla en la reafirmación de los valores humanos indígenas que desencadenarían “las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose” (1989, p. 15). Arguedas entiende la dimensión supranacional y eminentemente latinoamericana de la literatura indigenista, de la cual él mismo ha sido partícipe, pues ve en ella una herramienta para dotar a los indígenas de una dimensión cultural universal, oponiéndose a la cercadora colonialidad cultural, algo que adquiere mayor significancia simbólica al ser enunciado en un congreso literario europeo. En Arguedas la universalidad reside en la humanidad que contienen las culturas indígenas, por tanto, lo universal es un significante político que define la particularidad de las culturas amerindias de América Latina frente a lo que entiende como una reduccionista visión europea globalizante que elimina los matices culturales latinoamericanos.

Para concluir con el análisis sobre Arguedas, es necesario precisar cómo encajan algunos términos de discusión que definen en la actualidad el debate sobre la *literatura mundial*. Por un lado, el escritor peruano disocia al universalismo del cosmopolitismo, atribuyendo el primero al reconocimiento integral de la humanidad de los sujetos subalternizados, y desestimando el segundo como única vía de ingreso a la universalidad, a diferencia de lo que propone Cortázar, lo que desarrolla en el siguiente apartado. Para Arguedas, hay otras formas de ser universal que no necesariamente

pasan por la globalización del contenido literario, sino por una lectura de la dimensión humana connotada en la producción cultural indígena. Por otro lado, una vez disociados estos conceptos, Arguedas destaca el “provincialismo” de algunas literaturas latinoamericanas —por ejemplo, los textos indigenistas— como un instrumento literario que reestablece la universalidad de las culturas oprimidas por la homogeneizadora modernidad. De esta manera, la percepción de Arguedas sobre un amplio espectro de la literatura latinoamericana trasciende la esencializadora, pero influyente, definición que diera a las literaturas periféricas Frederic Jameson (1986), para quien “all third-world texts are necessarily, [...] allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I call *national allegories*” (p. 69). En su particular lectura de un corpus de textos literarios periféricos, Arguedas nos revela una interpretación en la que estos constituyen alegorías transnacionales y universalizantes que atienden a la condición de humanidad de los individuos representados en sus obras y que toma muy en consideración a las desigualdades que estructuran al sistema-mundo. En última instancia, la posición de Arguedas frente al debate de la *literatura mundial* sintonizaría más con las que viene desarrollando el Warwick Research Collective (2015) y su interés de explorar los problemas de la *literatura mundial* a la luz de las implicancias culturales y literarias de la desigual expansión de las modalidades occidentales del desarrollo hacia las periferias globales^{xi}, algo a lo que este grupo de trabajo le dedicó especial atención a partir de las literaturas periféricas provenientes de excolonias británicas.

5. El espacio literario cosmopolita de Cortázar

Actualmente un escritor o un crítico puede hablar de nuestra literatura sin preámbulos ni explicaciones, porque tienen la suficiente certidumbre de que será comprendido por sus oyentes. Por eso y sin temor a crear malentendidos puedo afirmar de entrada que la literatura latinoamericana actual más viva y más fecunda es una literatura que ya no necesita la protección o la etiqueta de lo típico, de lo pintoresco, de lo parroquial en cualquiera de sus formas, sino que posee fuerza y experiencia suficientes para mostrar sus inconfundibles orígenes y raíces sin tener que refugiarse en una temática exclusivamente nacional o regional. (Cortázar, 1979, p. 13)

En 1979, Cortázar fue invitado a un ciclo de conferencias sobre su obra organizado por el Barnard College. Como parte de la invitación se le pidió que ofreciera una conferencia en la que reflexionara sobre la literatura latinoamericana frente a una audiencia compuesta por académicos latinoamericanos y latinoamericanistas como Ángel Rama, Hernán Vidal, Jean Franco y James Petras. En su intervención, Cortázar se esforzó en proclamar como consagrada la globalización del contenido y las formas estéticas de la literatura latinoamericana, haciendo especial énfasis en la exoneración de los escritores latinoamericanos de la necesidad de escribir constreñidos por agendas nacionales, locales y provinciales. Como la cita de arriba lo infiere, Cortázar parte del presupuesto de una América Latina globalizada que no precisa de ser explicada a través de su literatura sino acompañada en su proceso histórico, que es el ámbito en el que él defiende el compromiso social de los escritores latinoamericanos. Para él la literatura constituye un vehículo canalizador de los procesos de construcción de una identidad latinoamericana que en lo concerniente al campo cultural se conduce hacia un escenario global y cosmopolita, pues “cada día nos abrimos más a lo que nos rodea” (Cortázar, 1979, p. 15). No obstante, él reconoce que este panorama no tiene un correlato en el terreno político, en una América Latina plagada de dictaduras militares y nacionalistas. Una década después de su polémica con Arguedas, Cortázar se manifiesta convencido de que la globalización ha terminado por confirmar el carácter posnacional y cosmopolita de la literatura latinoamericana, la cual, además, contribuye a la consecución de una identidad cultural continental que, añade, “se siente en ese deseo de *escribir nuestro* sin caer obligadamente en folklorismos o indigenismos” (1979, p. 16). Con ello no solo proclama la globalidad de la literatura latinoamericana de ese momento, sino que le atribuye una búsqueda de autonomía formal (“*escribir nuestro*”). La reflexión de Cortázar es especialmente significativa al ser compartida para una audiencia dedicada no solo al estudio, sino a la enseñanza de la literatura latinoamericana, con lo cual aspira a afianzar en futuras generaciones su visión del campo.

Cierto es que años atrás Cortázar ya había adelantado su visión de una literatura latinoamericana globalizada a través de su autonomía formal, específicamente en la polémica que sostuvo con Collazos res-

pecto del compromiso de las formas literarias latinoamericanas con la revolución socialista. En un artículo fechado en diciembre de 1969, Cortázar dice que

[...] lo que sucede en realidad *es que ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias* porque el empequeñecimiento del planeta, las traducciones que siguen casi inmediatamente a las ediciones originales, el contacto entre los escritores, eliminan cada vez más los compartimentos estancos que en antaño se cumplían las diversas literaturas nacionales. (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 2011 [1970], p. 40)

En esta línea, Cortázar responde a una queja de Collazos quien advertía en las técnicas de la narrativa latinoamericana una especie de alienación formal, a lo que el escritor colombiano le añadió su preocupación de que estas literaturas —para él— formalmente alienadas pierden el compromiso revolucionario de retratar la realidad sociopolítica latinoamericana. La respuesta de Cortázar a esta última idea también es de interés para nuestro análisis:

La auténtica realidad es mucho más que el “contexto sociohistórico y político”, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana, Óscar Collazos y Australia, es decir, el hombre y los hombres, cada hombre y todos los hombres [...]; y por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos (y no, por pertenecer al tercer mundo, solamente o principalmente en el ángulo sociopolítico). (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa, 2011 [1970], p. 65)

De la respuesta a Collazos y el discurso en el Barnard College se pueden delinear algunas conclusiones de la perspectiva de Cortázar sobre la literatura latinoamericana. Por un lado, su convencimiento de que esta solo puede gozar de un futuro saludable por medio de la cosmopolitización de sus formas y contenidos como una vía para involucrar globalmente a la identidad cultural latinoamericana (ya sea “sin tener que refugiarse en una temática exclusivamente nacional o regional” o, formalmente, porque “*ya no hay nada foráneo en las técnicas literarias*” debido al “empequeñecimiento del planeta”). En ambos casos, la idea de los posnacional opera en Cortázar del mismo modo en que operaba la idea de *mundo* en los modernistas,

según Siskind (2016), como un significante simbólico útil para interrogar cosmopolitamente a los espacios provincianos de la cultura latinoamericana. Por otro lado, esta reflexión optimista y globalizante de la literatura latinoamericana, y de sus referentes planetarios literarios (“que incide en el hombre desde todos los ángulos”), en un contexto en que varios países de la región se encuentran sometidos a dictaduras militares que en su mayoría imponen regímenes políticos, económicos y sociales nacionalistas, nos revela que Cortázar percibe a la próspera literatura latinoamericana como un espacio simbólico relativamente autónomo, cuyo desarrollo no responde necesariamente a las condiciones materiales que rodean a sus escritores; después de todo, la “auténtica realidad es mucho más que el ‘contexto sociohistórico y político’”. En tal sentido, para Cortázar la literatura es, como para Casanova (2005), un espacio cultural cuya extensión y jerarquía se debe medir en términos simbólicos, pues se desenvuelve con relativa independencia del escenario político y social, y que, no obstante, a decir de su intervención en el Barnard College, parece tener un centro definidor: París.

Como ya hemos visto líneas arriba, para Casanova (2004 [1999]) la literatura es un mundo en sí mismo que ella define como la “república mundial de las letras”, en donde los textos circulan y son jerarquizados en torno a París, la capital literaria mundial que ella describe como el mercado mundial de los bienes intelectuales dado que “consecration in Paris is indispensable for authors from all dominated literary spaces” (p. 127). A partir de estos espacios literarios dominados —como lo es la literatura latinoamericana— podemos presumir que la dominación es solo una materialización de la colonialidad cultural a la que se resiste la literatura de Arguedas. Por otra parte, para la propia Casanova, Cortázar forma parte del conjunto de escritores periféricos que fueron universalmente reconocidos gracias a las autoridades literarias parisinas y, por tanto, convertidos en ciudadanos de la “república mundial de las letras” junto a los lectores, editores, traductores, críticos y demás escritores consagrados dentro de este sistema. Y, sin embargo, Casanova (2005) insiste en que el espacio literario mundial es un espacio relativamente autónomo de determinismos geográficos y sin vínculo de causa y efecto con las dinámicas políticas y económicas, mencionando a la literatura latinoamericana como prueba de ello.

Recordemos que, en la carta a Fernández Retamar de 1967, Cortázar admite haber descubierto su identidad latinoamericana en París, añadiendo que “de la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad”. Interesante autodescripción que confirma el carácter simbólico que el escritor argentino le otorga a los textos literarios. Años más tarde, en Barnard, Cortázar (1979) sustentará el cosmopolitismo literario latinoamericano agradeciendo que ya no se le critique por haber “publicado un libro que transcurría principalmente en París en vez de seguir divirtiendo a los lectores norteamericanos con el pintoresco ambiente de Buenos Aires” (p. 11), lo que podemos leer como un guiño a su antigua polémica con Collazos. Marcy E. Schwartz (1999) afirma que Cortázar “uses Paris and its traditional projection in Argentina to problematize cosmopolitan cultural identity in Latin American [and] as a zone for cultural and philosophical confrontation” (pp. 27-28). En Cortázar, París se convierte en un dispositivo neurálgico para definir no solo como latinoamericana a su literatura, sino a las políticas culturales con las que él intenta aterrizar en un panorama cosmopolita a la identidad cultural latinoamericana. En este extremo, los comentarios de Cortázar sobre la literatura latinoamericana refrendan la tesis de Casanova que establece a París como la capital del espacio literario mundial. En otras palabras, París es un significante categorial para las políticas culturales de Cortázar y la experiencia simbólica parisina opera en él del mismo modo en que operan los líquidos fijadores en el revelado fotográfico analógico: disuelve los matices no expuestos a la agenda cultural mundializante —por ejemplo, declarando la obsolescencia del folklorismo a través de su ausencia— para revelar y fijar todo aquello que sí tiene un potencial cosmopolita —por ejemplo, las literaturas de contenido mundializado, como la suya, la de Vargas Llosa, entre otros escritores afines a la agenda literaria cosmopolita—.

¿Es menos latinoamericana la perspectiva literaria de Cortázar al ser mediada por su experiencia vital parisina? En absoluto, Cortázar es un escritor plenamente latinoamericano, aunque su percepción de la literatura sea simbólica y desterritorializada. Él desea que este campo cultural pertenezca al *mundo*, pero la mundialidad y el cosmopolitismo con que estructura

sus políticas culturales aterrizan en un terreno simbólico culturalmente eurocentrado, donde su perspectiva incurre en un paradójico bucle. Además, a diferencia de Arguedas, para Cortázar el *mundo* como significante categorial no preexiste a la literatura, sino que es un espacio simbólico configurado por la propia producción cultural cuya autoridad mayor está integrada por las instituciones y experiencias parisinas. Esto nos permite señalar que las políticas culturales de Cortázar no solo responden al determinismo nacional europeizante que le tocó vivir, como sugiere Moraña, pues el escritor argentino proclama un posnacionalismo literario donde incluye a Lezama Lima y Vargas Llosa, lo que al mismo tiempo refleja un esfuerzo —quizá inconsciente— por provincializar al campo literario latinoamericano dentro del espectro cultural europeo. El paradójico bucle en que incurre Cortázar es que localiza como un futuro prometedor para la literatura latinoamericana su migración formal y contenidista hacia la cultura moderna, puerta de acceso al *mundo* como significante simbólico, convirtiendo a la literatura latinoamericana en una provincia de la “república mundial de las letras”. Para ello, apalanca su argumento bajo la defensa de los insumos literarios europeos (conocer al *Ulises*), borra los matices formales de las literaturas regionales (mundializando las técnicas literarias) y exalta el tránsito vital parisino como una suerte de camino de Damasco cosmopolitizante. Una visión que, como este trabajo ha destacado, parece comenzar a forjarse en el Cortázar de la década de 1960, cuando polemizaba con Arguedas, y que a fines de los años setenta se expone con el convencimiento de quien describe una realidad factual.

6. Conclusión

A diferencia de las lecturas previas sobre la polémica entre estos escritores que se concentran en las experiencias nacionales como determinantes de ambas posturas, este trabajo demuestra que las políticas culturales con que Arguedas y Cortázar abordan el rol de la literatura latinoamericana en un contexto globalizador difiere en el interés de universalizarla y mundializarla. Son dos propósitos deliberadamente distintos que marcan la agenda de estos intelectuales y que anticipan algunos de los términos con los que se discute actualmente a la literatura latinoamericana en el entramado de la *literatura mundial*. Ello explica la falta de consenso y que ambos eligieran distintas unidades analíticas en sus argumentos.

Mientras Arguedas destaca el resarcimiento humanista que ofrecen las literaturas regionales — más específicamente la corriente indigenista—, apelando a la humanidad de los sujetos indígenas y de su representación literaria como un rasgo innato de universalidad, Cortázar fomenta al cosmopolitismo como la ideología con la cual estructurar la producción literaria latinoamericana y hacerla ingresar en el espacio simbólico del *mundo*. Un trabajo más amplio podría indagar si es que estas políticas culturales tienen un correlato con las distintas etapas que marcan a sus obras literarias, así como el influjo que ejerció en la formación de sus políticas culturales el polarizado

panorama geopolítico global que bullía como un telón de fondo intensamente ideologizado. Recordemos que, pese a sus discrepancias, ambos eran intelectuales socialistas comprometidos desde esta perspectiva política con la revitalización cultural de América Latina. Sin embargo, lo que este trabajo buscó iluminar en estos autores emblemáticos de la heterogénea literatura latinoamericana es el uso de términos claves para la actual discusión sobre la *literatura mundial* como cosmopolitismo, universalidad y *mundo* de la mano de la perspectiva teórica decolonial y la implementación de las teorías sistema-mundo al análisis cultural latinoamericano.

Notas

- 1 En lo que sigue, cuando escriba *literatura mundial* en bastardillas, me estaré refiriendo al específico campo de discusión que en las últimas dos décadas ha crecido en torno a debates sobre los modos de circulación y la recepción de determinados corpus literarios a escala global. Así, *literatura mundial* alude a un subcampo de los estudios literarios en específico, lo cual este artículo amplía, y no en un sentido convencional que refiera a la totalidad de las literaturas nacionales. Para mayor información sobre esto —la forja de esta particular especificidad analítica en los estudios literarios— recomiendo consultar *What is World Literature* (2003) de David Damrosch y los ensayos que componen *Debating World Literature* (2004), un volumen editado por Christopher Prendergast.
- 2 Famosa tesis propuesta por Frederic Jameson (1986) para sintetizar a las “literaturas del tercer mundo”, un punto sobre el que volveremos más adelante en este ensayo.
- 3 Para efectos de este artículo, trabajo con la edición que hiciera Siglo XXI Editores en 1970 de una serie de textos publicados por Collazos, Cortázar y Mario Vargas Llosa entre septiembre de 1969 y enero de 1970 en el ya discontinuado semanario *Marcha* de Uruguay.
- 4 Casanova define como “meridiano de Greenwich literario” al estrecho espacio metafórico que triangula entre Londres, París y Estocolmo que con sus autoridades, premios e industria editorial determinan la consagración de los textos literarios producidos dentro o fuera de esta jurisdicción.
- 5 Para mayor información sobre este particular ámbito de análisis respecto a la literatura latinoamericana en relación con la europea, recomiendo consultar textos como *The Spaces of Latin American Literature* (2008) de Juan E. de Castro, *La sensibilidad amenazada* (1994) de Graciela Montaldo y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985) de Ángel Rama.
- 6 Cito la reproducción de la entrevista de *Life* hecha por Rita Guibert y reeditada en el libro *Siete voces* (2015 [1974]).
- 7 Advierto que esta línea de discusión nos llevaría a concentrarnos en el debate sobre la identidad cultural de Arguedas y los límites de la transculturación planteada por Rama (1982), un debate ya señalado por Alberto Moreiras (2001) quien percibe en la transculturación de Arguedas un proceso de implosión identitaria y cultural. No obstante, dicho tópico distraería el objetivo de este trabajo, que es indagar en la ubicación de la literatura latinoamericana como un campo cultural concursante en el panorama de la *literatura mundial*.
- 8 Feijóo, poeta y narrador cubano que dedica gran parte de su obra a retratar los escenarios rurales y el folklor campesino y afrocubano, fue directamente referido en la carta de Cortázar a Fernández Retamar que diera inicio a esta polémica. En ella, el argentino lo menciona como epítome de lo que él entiende como telurismo provinciano, parroquial y aldeano contra el cual se manifiesta.

- 9 Utilizo acá el término *geocultura*, sin el guion unificador, para hacer referencia al específico neologismo de Wallerstein y diferenciarlo del uso más convencional que he venido haciendo del término *geo-cultura*, donde refiere a determinantes culturales geo-localizados como, por ejemplo, las culturas nacionales o regionales.
- 10 Extraído de una fuente electrónica sin número. "No soy un aculturado". Recuperado en *LaMula.pe*. Fuente: <https://redaccion.lamula.pe/2013/01/18/jose-maria-arguedas-yo-no-soy-un-aculturado/albertoniquen/>.
- 11 En *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (2015), los autores de este grupo de investigación se proponen situar el problema de las literaturas periféricas cuestionando las visiones que presumen a la *literatura mundial* como un campo de juego nivelado en el que todos los textos se interconectan. En contraposición, proponen diversificar el análisis hacia una mirada de "las literaturas del sistema-mundo", tomando en consideración problemas iluminados por la historia y la sociología con lo que, contrariando la visión de Casanova, enfatizan en la dependencia de las literaturas frente a sus esferas políticas y económicas.

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1968). No soy un aculturado. <https://redaccion.lamula.pe/2013/01/18/jose-maria-arguedas-yo-no-soy-un-aculturado/albertoniquen/>
- Arguedas, J. M. (1988 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1989). *Indios, mestizos y señores*. Horizonte.
- Casanova, P. (2004 [1999]). *The World Republic of Letters*. Traducido por M. B. DeBevoise. Cambridge, Harvard University Press.
- Casanova, P. (2005). Literature as a World. *New Left Review*, 31, 71-90.
- Castro, J. de. (2008). *The spaces of Latin American literature: tradition, globalization, and cultural production*. Palgrave Macmillan.
- Chakrabarty, D. (2007 [2000]). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.
- Cheah, P. (2016). *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press.
- Collazos, O., Cortázar, J. y Vargas Llosa, M. ([1970] 2011). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- Cortázar, J. (1979). La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea. *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(10), 11-20. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss10/3>
- Cortázar, J. (1994). *Obra Crítica III*. Alfaguara.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature*. Princeton University Press.
- Feldman, I. A. (2012). Las metáforas de la colonialidad y descolonización en José María Arguedas y Frantz Fanon. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 75, 77-94.
- Gaspar, M. (2017). Apuntes para una teoría de la traducción latinoamericana. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19(2), 231-246. <https://doi.org/10.15446/lthc.v19n2.63183>.
- Guibert, R. ([1974] 2015). *Siete voces. Los más grandes escritores latinoamericanos se confiesan con Rita Guibert*. Traducido por Alfred A. Knopf. Penguin Random House.
- Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15, 65-88. <https://doi.org/10.2307/466493>
- Krystal, E. (2002). 'Considering Coldly...' A Response to Franco Moretti. *New Left Review*, 15, 61-74. <https://doi.org/10.1023/A:1013206205317>.
- Lienhard, M. (2010). La antropología de J. M. Arguedas: una historia de continuidades y rupturas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 72, 43-60.

- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. *Hypatia*, 21(1), 186-209. <https://doi.org/10.2979/HYP.2007.22.1.186>
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, Princeton University Press.
- Mignolo, W. (2002). The Geopolitics of Knowledge. *The South Atlantic Quarterly*, 101(1), 57-96. <https://doi.org/10.1215/00382876-101-1-57>
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada; fin de siglo y modernismo*. B. Viterbo Editora.
- Montaldo, G. (2006). La expulsión de la república, la deserción del mundo. En Ignacio M. Sánchez Prado, *América Latina en la "literatura mundial"* (pp. 255-270). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Moraña, M. (2010). *La escritura del límite*. Iberoamericana, Vervuert.
- Moreiras, A. (2001). *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke University Press.
- Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-68.
- Moretti, F. (2005). World-Systems Analysis, Evolutionary Theory. 'Weltliteratur'. *Review (Fernand Braudel Center)*, 28(3), 217-228.
- Prendergast, Ch. (2004). *Debating World Literature*. Londres: Verso.
- Quijano, A. (1998). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Ecuador Debate*, 44, 227-238. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/xmlui/handle/10469/6042>
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, 13(19), 11-20.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from South* (traducido por Michael Ennis), 1(3), 533-580. <https://doi.org/10.1177/0268580900015002005>
- Quijano, A. y Wallerstein, I. (1992) Americanness as a Concept, or the Americas in the Modern World-System. *International Journal of Social Sciences*, 134, 549-557.
- Rama, Á. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, Arca Editorial.
- Schwartz, M. E. (1999). *Writing Paris. Urban topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. SUNY Press.
- Siskind, M. (2016 [2014]). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Wallerstein, I. (2004). *World-Systems Analysis. An Introduction*. Duke University Press.
- WREC-Warwick Research Collective. (2015). *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool University Press.

Memoria colectiva y flexiones de género: *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland

Memory and Gender Bending: *Papelucho gay en dictadura* by Juan Pablo Sutherland

Federico Cabrera

Universidad Nacional de San Juan, San Juan, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina

Contacto: fcabrera@mendoza-conicet.gob.ar

<https://orcid.org/0000-0002-0821-9977>

RESUMEN

El artículo analiza las modalidades a través de las que se intersectan la memoria colectiva, la identidad de género y los recuerdos de infancia en el libro *Papelucho gay en dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland (Chile, 1967). El enfoque teórico y metodológico entiende a las prácticas literarias como un tipo particular de discurso social y, desde ese punto de vista, articula herramientas conceptuales propias del campo de estudio de las memorias colectivas y de los estudios de género. En particular, el trabajo recupera la noción de "flexiones de género" propuesta por Sylvia Molloy como un ejercicio crítico de lectura y escritura que introduce la pregunta por el género (el cuerpo y cualquier práctica que se distancie de los lineamientos del orden heteropatriarcal) como una estrategia que desestabiliza representaciones naturalizadas y/o perspectivas dominantes. El orden de la exposición atiende principalmente al modo en que se construye narrativamente la voz del narrador/escritor y a las distintas estrategias retóricas a través de las cuales se intersectan las referencias a la memoria colectiva y la construcción de una identidad sexo-disidente. En las conclusiones se presentan algunas reflexiones acerca de los vínculos entre escritura autobiográfica, memoria y género que se desprenden del trabajo con el texto.

Palabras clave: Juan Pablo Sutherland; *Papelucho*; Estudios de la memoria; Estudios de género; Narrativa chilena.

ABSTRACT

The article analyzes the relationship between collective memory, gender identity and childhood memories in the book *Papelucho gay en dictadura* (2019) by Juan Pablo Sutherland (Chile, 1967). The theoretical and methodological approach understands literary practices as a particular type of social discourse and, from this point of view, articulates conceptual tools of the studies of collective memories and gender studies. In particular, the work recovers the notion of "flexiones de género" [gender bending] proposed by Sylvia Molloy as a critical reading and writing exercise that introduces the question of gender (the body and any practice that distances itself from the guidelines of the heteropatriarchal order) as a strategy that destabilizes naturalized representations and/ or dominant perspectives. This is manifested through a superimposition of images that account for the terror of the dictatorship and the exploration of a dissident sexuality from the perspective of a dissident childhood. The order of the article attends to the way in which the voice of the narrator/writer is constructed narratively and to the different rhetorical strategies through which references to collective memory and the construction of a sex-dissident identity are manifested. The conclusions present some reflections on the links between autobiographical writing, memory and gender that emerge from the work with the text.

Keywords: Juan Pablo Sutherland; *Papelucho*; Memory Studies; Gender Studies; Chilean Narrative.

1. Introducción

Este artículo propone una lectura del libro *Papelucho gay en dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland (Chile, 1967)¹ desde una perspectiva que atiende a los cruces entre memoria colectiva, identidad de género y recuerdos de infancia. Al respecto, es importante destacar que, a través de un contrato de lectura que se desplaza por los bordes genérico-discursivos del diario de escritor y de la autobiografía, el autor recrea narrativamente distintos pasajes de su devenir de niño a adolescente homosexual y comunista en el marco de una ciudad sitiada por la dictadura militar chilena entre las décadas de 1970 y 1980. Para ello, apela a la imagen prototípica del personaje literario de Papelucho, creado por Marcela Paz a fines de la década de 1940², para definirse en sus antípodas como un papelucho abyecto, marcadamente distanciado de las prerrogativas de la masculinidad dominante. Desde este espacio simbólico, el texto registra momentos, personajes, consumos culturales y costumbres que hacen a la educación política y emocional de una generación que asistió en sus primeros años de vida a un escenario social escindido entre la fantasía del juego y la innegable materialidad de la represión (patriarcal, eclesiástica y militar).

En concordancia con el objeto general del trabajo, se asume un encuadre teórico y metodológico que entiende a las prácticas literarias como un tipo particular de discurso social y que, a su vez, articula herramientas provenientes del campo de los estudios de memorias colectivas (Jelin, 2002; Richard, 2010; Stern, 2009) y de los estudios de género (Butler, 2007; Giorgi, 2004; Molloy, 2002). En líneas generales, desde la perspectiva de las memorias colectivas, conviene recordar que el propio autor forma parte de una generación de escritores y escritoras que, al haber vivido sus primeros años de vida bajo el influjo de la dictadura militar, han explorado la complejidad del trauma histórico desde propuestas estéticas heterogéneas que llaman la atención sobre la continuidad de los enclaves autoritarios y la superposición de pasado y presente como síntoma de una temporalidad no sellada (Amaro Castro, 2014; Franken Osorio, 2017; Richard, 2017)³.

Para pensar el caso particular del trabajo que lleva a cabo Sutherland en *Papelucho gay en dictadura* (2019), en esta propuesta interpretativa se apela a la noción de “flexiones de género” (Molloy, 2002) como

un ejercicio crítico de lectura y escritura que introduce la pregunta por el género (el cuerpo y cualquier práctica que se distancie de los lineamientos del orden heteropatriarcal) como una estrategia que desestabiliza representaciones naturalizadas y/o perspectivas dominantes. Nora Domínguez se refiere a esta categoría de la siguiente manera:

La flexión, entonces, consiste sobre todo en leer ‘desde’ el género, lo que implica no leer en el punto de la dicotomía masculino/femenino para tautológicamente detectarla y confirmarla sino para determinar que en ese núcleo de lo decible y lo visible siempre está presente tanto lo no dicho, como su excedente. (2021, p. 225)

Ello presupone, además, que la noción de género no afecta solamente a la configuración identitaria o sexual, sino que atraviesa estructuralmente las diversas esferas de la sociedad. De esta manera, el texto opera a través de una superposición de imágenes que dan cuenta de las huellas del terror de la dictadura y de la exploración de una sexualidad disidente desde la mirada de un niño que intenta jugar, comprender el mundo que lo rodea y sobrevivir a la tristeza que lo invade por sentirse diferente. En este juego de superposiciones, la imagen de la “niñez marica” o “infancia queer” (Mira, 2017) se constituye como un tópico que subvierte las representaciones de la infancia y de la institución familiar sobre las que se sostiene el imaginario promovido por el libreto oficial de la dictadura⁴ (Sánchez, 2022, p. 255).

Atendiendo a lo señalado hasta el momento, el desarrollo del artículo analiza el modo en que se construye narrativamente la voz del narrador/escritor y las distintas estrategias retóricas a través de las cuales se intersectan las referencias a la memoria colectiva y la construcción de una identidad sexo-disidente. Para finalizar, en las conclusiones se apuntarán algunas reflexiones acerca de los vínculos entre escritura autobiográfica, memoria y género que se desprenden del trabajo con el texto.

2. “Los callejeos en las trincheras sexuales de la Nación” o la construcción de la voz enunciativa

En las palabras introductorias a *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista* (2009) Juan Pablo Sutherland se refiere al proceso de recopilación y montaje de los textos que integran este ensayo como el resultado de su “[...] callejeo en las trincheras sexuales de

la Nación, de los escándalos sexuales del barrio, de las escenas homofóbicas expuestas en los medios de comunicación” (p. 6). Volver sobre este pasaje y sobre la metáfora de la escritura como una forma de “callejeo” en particular resultan especialmente iluminadoras para pensar el modo en que se construye poéticamente la figura del narrador/escritor de diario presente en *Papelucho gay en dictadura* (Sutherland, 2019) a través de la recopilación y superposición de situaciones diversas en las que convergen la exploración de la propia identidad sexual y las huellas de aquello que hace a los vaivenes políticos y culturales de la nación. Precisamente, el movimiento de esta escritura se cifra pendularmente entre los bordes de la memoria sexual como una materialización de los desbordes de aquellos cuerpos y deseos que quedan por fuera del “deber ser” del modelo de nación dominante.

En efecto, esta doblez del narrador/escritor se presenta a la manera de un “archivador” (Sutherland, 2019, p. 134) que recupera y contrapone imágenes dispersas que aluden al proceso de su educación sentimental, a los secretos de su familia y al devenir de un territorio nacional marcado por la represión política y moral. Para ello, apela a la escritura del diario personal como dispositivo discursivo a través del cual registra el tránsito afectivo, sexual y político desde la infancia hacia la adolescencia entre las décadas de 1970 y 1980. Es decir, que el recorte temporal de este registro se sitúa específicamente durante el despliegue y la crisis de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990).

El horizonte vital de este narrador/escritor se circunscribe al de una generación que vivió sus primeros años de vida no solo bajo la estela del terrorismo de Estado, la persecución política y el aniquilamiento de cualquier resto de la memoria de la experiencia socialista, sino que además intenta comprender y nombrar parte de su diferencia sexual en medio de un escenario dominado por la represión moral que toma como único axioma posible la heterosexualidad obligatoria. En relación con esto, Carlos Ayram caracteriza al texto como un ejercicio contrarrepresentacional que hace legible y posible una masculinidad alternativa, atravesada por un productivo fracaso que descalabra los mandatos socioculturales dominantes y asume el margen como espacio de enunciación, deseo y derecho político (2022, p. 57).

Una de las constantes que se manifiesta a lo largo de la narración consiste en una especie de contrapunteo simbólico que entrelaza episodios que hacen al descubrimiento de la identidad sexual con la represión y/o afirmación de posicionamientos políticos. En tal sentido, se destaca que el texto se cierra con una referencia doble a la visita del papa Juan Pablo II en 1987, cuando pide a los jóvenes que renuncien al sexo y al resultado del Plebiscito revocatorio de 1988 sobre la continuidad de Augusto Pinochet en el poder. En ambos casos, la respuesta es contundente: “Ese día el calor fue intenso, pero no tuve ninguna duda en decirle eso a Juan Pablo II que NO, que NO, un NO rotundo como el que le daríamos a Pinochet el 88” (Sutherland, 2019, p. 130). En otro pasaje del texto el narrador/escritor hace referencia a una serie norteamericana de la década de 1970 llamada *Tierra de gigantes*, con la intención de establecer un paralelismo con la situación de su familia y, más precisamente, con la imagen de un padrastro que vigila permanentemente cada uno de sus movimientos:

Mi padrastro era un gigante que me miraba con ojos extraños e insolentes. Estoy seguro que yo era su enemigo declarado, enemigo de día y de noche. [...] Él se quedaba mirándome como si yo fuese una rareza, coleccionaba mis emociones, mis gestos, mis dudas, mi rabia. Sus manos se alargaban, me tomaban, quedaban detenidas en un silencio tenso y yo volvía a ver sus ojos sin brillo, cansados de ser el mismo todos los días. [...] Yo deseaba ser Spock arrancando de su fatal destino humanizado, pero siempre un hombre como mi padrastro me recordaba lo monstruoso de mi propio destino. (Sutherland, 2019, p. 27)

En relación con este fragmento, resulta especialmente interesante atender la interpretación alegórica que propone Ignacio Sánchez (2022) como representación de una casa/nación comandada por un padrastro/dictador que ejerce su poder a través del terror. Pero, además —desde la perspectiva del género— se destaca también la función de vigilancia que desempeña la imagen del padrastro como encarnación de los mandatos de la masculinidad dominante. En consecuencia, en esta escena la imagen de los gigantes cobra especial espesor simbólico como alegorización de una doble represión y/o persecución: política y sexual.

Por otra parte, en lo que se refiere a la dimensión retórica del texto, uno de los elementos que llama la atención a medida que se avanza en la lectura se refiere a que el narrador/escritor se sitúa ante las distintas escenas que presenta como si estuviese describiendo en tiempo presente una fotografía o una imagen. Así, por ejemplo, es como se inicia la narración:

Tengo una pistola en mis manos. Una pistola con cinco balas [...]. Tengo dieciséis años y un arma en mis manos. Me miro en el espejo y me veo bien con esta arma, pero se supone que soy de los buenos y no de los malos. (Sutherland, 2019, p. 11)

A través de secuencias descriptivas y del uso del presente, el narrador/escritor instala una distancia temporal y simbólica con el espacio del recuerdo. Ello le permite revisar cada una de estas escenas con la precisión de quien administra un archivo; ese sujeto que desplaza su mirada crítica sobre los restos de un tiempo otro y que —por medio de su intervención hermenéutica— restituye la continuidad histórica y colectiva a aquello que parecía destinado al olvido o a la discontinuidad (Derrida, 1995). Desde este punto de vista, resulta especialmente significativo señalar que en la organización del libro se incluye una serie de fotografías extraídas del álbum familiar del narrador/escritor que atestiguan las transformaciones en su corporalidad y registran algunos de los rostros de las personas que integran la familia. Por ello, la enunciación puede ser pensada a la manera de una escena de exhumación del archivo familiar (Cabrera, 2019) que se interroga acerca de las heridas colectivas que se entretajan en el espacio de los afectos y de las historias personales.

En tal sentido, imágenes aparentemente dispersas entre sí, como la del niño que sufre por no poder expresar su deseo sexual, el acoso de un padrastro que vigila violentamente el cumplimiento del mandato de heterosexualidad y el miedo que lo acompaña en sus primeras intervenciones públicas como militante comunista, son recuperadas a la luz de una experiencia colectiva en la que convergen la dimensión sexual, política y moral de la represión.

3. El desajuste como una estrategia de lectura y escritura

En otro pasaje del ensayo *Nación marica. Prácticas cul-*

turales y crítica activista (2009), Sutherland se interroga acerca del modo en que los desarrollos teóricos de los estudios de género y la popularización de la crítica “queer” han impactado en el escenario literario y cultural de Chile. Para el autor, el desafío consiste en “[...] leer literatura chilena desde un aparato crítico que pusiera en el centro el desajuste para interrogar lecturas canónicas de la Nación” (2009, p. 14). Al respecto, es interesante señalar que esa zona de “desajuste” se configura a partir de las múltiples modulaciones de cuerpos, afectos y formas de identidad que desbordan y se extienden más allá del repertorio categorial impuesto por el diseño heteropatriarcal dominante. En consecuencia, la noción de “desajuste” que propone el autor como estrategia de lectura de los discursos literarios y culturales es solidaria con la configuración de flexiones de género (Molloy, 2002).

En el caso específico de *Papelucho gay en dictadura* (Sutherland, 2019) es posible advertir cómo esta preocupación en torno a los modos de leer los discursos de la nación desde el “desajuste” se constituye en una de las principales estrategias retóricas. En efecto, a través de distintas operaciones de cita (directa e indirecta) el narrador/escritor trae al presente de la enunciación una multiplicidad de referencias a consumos culturales de su infancia y adolescencia para releerlos y resignificarlos en clave de una deriva afectiva, sexual y política disidente.

En primer lugar, como se advirtió anteriormente, el título del texto invoca al Papelucho de Marcela Paz, en tanto figura literaria institucionalizada como lectura obligatoria dentro del canon escolar chileno y emblema de modelo ejemplar para las infancias, con la intención de definirse en sus antípodas:

Siempre me imaginé como un Papelucho-raro, Papelucho-elefante, Papelucho-monstruoso, Papelucho-marica, palabra que nunca quise decir pero que los otros solían decir de mí. Ese Papelucho que deseaba ver y leer no existía, pero algo me señalaba que era yo mismo. Ese niño elefante se hizo real con la injuria en el cuerpo en medio de la violencia cotidiana de un pequeño país al sur del mundo. (Sutherland, 2019, p. 15)

En este sentido, a través de la cita y la superposición de imágenes, el texto interviene sobre la memoria literaria (Perilli, 2001) asociada con la figura de Papelucho para reclamar un espacio de represen-

tación para aquellos cuerpos y formas de identificación que quedan por fuera de la heteronorma y del relato dominante de las infancias felices. Sobre este tema, Ignacio Sánchez (2022) se ha encargado de señalar las distintas operaciones mediáticas y culturales a través de las que tanto la figura de Papelucho como de su creadora se han configurado dentro del discurso de la prensa chilena como encarnación del sistema de valores familiares promovidos por el régimen militar, aun a pesar de que la historia misma de este personaje (hijo de padres divorciados) explora las fracturas de la institución familiar. Desde esta perspectiva, es posible comprender cómo en la reescritura del personaje de historieta que propone Sutherland se reivindica el gesto crítico que le dio origen como indagación ficcional acerca de los “desajustes” o fracturas del edificio cognitivo que suponen las instituciones familiares desde la perspectiva de una infancia que se autopercibe como extraña o incómoda ante el mundo que le ofrecen los adultos.

En segundo lugar, al igual que el personaje de Marcela Paz, este Papelucho gay registra dentro de su diario momentos, personajes, consumos culturales y costumbres que hacen a su educación política y emocional: las producciones británicas y estadounidenses de terror y ciencia ficción como *Star Trek*, *El hombre nuclear* y *Jesucristo Superstar*, las canciones de Silvio Rodríguez y Víctor Jara, el Festival de Viña del Mar, la persistencia de la imagen de la Unidad Popular en la memoria familiar y la incipiente resistencia del campo cultural ante el atropello de la dictadura militar.

Dentro de este complejo proceso de registro que se realiza a lo largo del texto, llama la atención que la yuxtaposición de imágenes tienda a equiparar provocativamente símbolos e imágenes de la memoria colectiva con la trama de las ficciones importadas que se promocionan en la televisión chilena del momento. Siguiendo con uno de los ejemplos referidos en el apartado anterior, cuando el narrador/escritor hace referencia a la serie *Tierra de gigantes*, la imagen del gigante como monstruo se resignifica en la vigilancia del padrastro y, además, los enfrentamientos que se suceden al interior de la casa familiar adquieren especial significación como desdoblamiento metafórico de la situación política del país. En otro de los pasajes, la yuxtaposición se presenta de un modo más explícito que integra la imagen de Salvador Allende en una colección heterogénea de personajes de ficción que gra-

vitan en la memoria infantil: “Pero ya estaba frito, me había entrado el bichito del amor, estaba frito igual que Allende, Astroboy y Papelucho, estaba metido hasta las patas en mi sueño” (Sutherland, 2019, p. 35).

Otra de las operaciones que se destaca a lo largo del texto consiste en la descripción minuciosa de los atributos sexuales de los cuerpos masculinos al hacer referencia a las series y/o películas que el narrador/escritor consume regularmente en el tránsito de la infancia a la adolescencia. Precisamente, en estas páginas es posible encontrar una descripción de Ultraman (protagonista de una serie japonesa transmitida en la TV chilena en la década de 1980) que hace hincapié en el dorado y en la estrechez de sus trajes a través de los cuales “se le notaba bien marcado su pene de plástico, aunque nunca lo vi muy erecto” (Sutherland, 2019, p. 53). En otro pasaje la descripción focaliza en el vello corporal y en la vestimenta masculina del actor que interpreta al protagonista de *El hombre nuclear* (serie norteamericana emitida en Chile entre 1982 y 1990) con un matiz marcadamente sexual: “El *hombre nuclear* usaba bigotes rubios y lucía una camisa a cuadros abierta que dejaban ver una tremenda concentración de pelos que me volvía loco. Y remataba con unos pantalones ajustadísimos que elevaban mis pasiones” (Sutherland, 2019, p. 40). En este trabajo de reelaboración y rememoración de referencias culturales, el texto de Sutherland deviene en un ejercicio de revisión del archivo de las primeras fantasías sexuales del niño Papelucho que se va descubriendo y describiendo a través de estas imágenes.

En tercer lugar, se destacan las referencias a la figura del poeta Rodrigo Lira⁵ y a *Las yeguas del apocalipsis* —colectivo de arte integrado por Pedro Lemebel (Chile, 1952-2015) y Francisco Casas (Chile, 1959)— como emblemas de una estética disidente que toma al cuerpo como principal escenario de operaciones políticas. Por un lado, la figura del poeta se presenta para el narrador/escritor como una forma de escritura que admira y con la que se identifica como encarnación de una subjetividad desmarcada, extraña y diferente. Al respecto, la narración transgrede el principio de verosimilitud que presupone el diario de escritor en tanto que se permite presentar la figura de Lira como la imagen de un fantasma que acompaña el proceso de construcción subjetiva y literaria del protagonista. En efecto, a través de sus conversaciones la imagen del poeta se ofrece como un consejero que orienta a su compañero

en sus primeras experiencias con la escritura poética. Esta relación de tutelaje encuentra su punto final en el momento en que el narrador se asume propiamente como escritor e ingresa en el mundo de la publicación:

Luego de pasar dos años junto a Rodrigo Lira, le dije un día que debía dejarme. Ya había leído todo, reconocía el ritmo de su mano su escritura era una nave espacial. En esa época escribí *Ácrata Sideral* y un libro de cuentos de terror para niños. [...] Esa fue la última vez que lo vi. (Sutherland, 2019, p. 125)

Por otra parte, el texto incluye un pasaje en el que se relata cómo el fantasma de Rodrigo Lira invita al narrador/escritor a dar un paseo por el campus universitario la misma tarde en que ese espacio es intervenido por una *performance* de las *Yeguas del apocalipsis* y la describe del siguiente modo: “Hay un aire de fin de mundo, una yegua, una sacerdotisa, dos tipos en pelotas y apocalipsis en el viento de la tarde” (Sutherland, 2019, p. 104). La *performance* en cuestión, realizada en 1988, se tituló “Refundación de la Universidad de Chile” y, en líneas generales, implicaba el ingreso de Pedro Lemebel y Francisco Casas al campus desnudos y montados sobre una yegua, emulando el gesto fundacional de Pedro de Valdivia y la sensualidad de Lady Godiva. Más allá del registro, la inclusión de dicho pasaje dentro de este diario de escritor adquiere un singular espesor simbólico como la recuperación de una memoria contracultural que reivindica la diferencia sexual a pesar de los peligros que supone un escenario social atravesado por la persecución política y el exterminio (Cabrera, 2015).

De acuerdo con lo señalado hasta el momento, la inclusión de Rodrigo Lira como figura tutelar y de las *Yeguas del apocalipsis* admite ser pensada a la manera de un homenaje. Este conecta las experiencias personales de este niño/poeta/Papelucho gay en la soledad de la dictadura y en la imposibilidad de nombrarse como diferente con el gesto subversivo de quienes le precedieron y abrieron grietas dentro de los recorridos de una cultura y una sociedad demasiado atada a la presión de responder a los mandatos moralizadores del terrorismo de Estado y la heterosexualidad obligatoria.

4. Conclusiones

A lo largo de este artículo se han presentado diver-

sos argumentos orientados a indagar la pregunta por los vínculos entre memoria colectiva, identidad de género y recuerdos de infancia en *Papelucho gay en dictadura* (2019) de Juan Pablo Sutherland. En relación con esto, resulta especialmente interesante señalar que el libro propone un contrato de lectura que se desplaza lúdicamente entre el diario de escritor y el registro autobiográfico.

Desde esta perspectiva, el texto equipara narrativamente las figuras de narrador y escritor a la vez que se ofrece como el testimonio de un recorrido vital marcado doblemente por el trauma de la dictadura militar y por la presión social ejercida hacia las identidades sexuales no heterosexuales. Atendiendo a lo señalado, conviene detenerse en la revisión de dos categorías que resultan fundamentales para pensar el gesto poético y político que despliega en la intersección entre género y memoria: el “mal de archivo” (Arfuch, 2008; Derrida, 1995) y las “flexiones de género” (Molloy, 2002).

En primer lugar, siguiendo el diálogo teórico entre Jacques Derrida (1995) y Leonor Arfuch (2008), *Papelucho gay en dictadura* —en tanto forma de escritura autobiográfica— puede ser pensado como un dispositivo atravesado por el “mal de archivo”. Esta categoría refiere al complejo proceso de reelaboración de las memorias personales y su posterior montaje dentro de una serie discursiva que llama la atención sobre diversos núcleos de sentido. Esto supone un desafío y una afectación debido a que “[...] la vida misma se rehace una y otra vez con su carga emocional a flor de piel sin que ninguna de ellas pueda aspirar a representarla como totalidad” (Arfuch, 2008, p. 153). En consecuencia, la escritura de este diario puede ser pensada como una forma de construcción de sentidos en torno al yo enunciativo que ponen de relieve no solo una trayectoria política, sexual y afectiva personal, sino que además insisten en la necesidad de pensar estos pasajes en clave de experiencias colectivas.

En segundo lugar, en este texto es posible identificar la modulación de una representación de una infancia *queer* (Mira, 2017) o disidente que toma distancia de los mandatos y/o estereotipos dominantes a la vez que se apropia y resignifica en clave de género de consumos culturales masivos. Así, reformulando las palabras de Alberto Mira, esta escritura articula una voz que reivindica su diferencia y, al hacerlo,

expone las violencias que subyacen en la narrativa heterosexista y patriarcal de la infancia. De esta manera, se despliega una “flexión de género” en los términos que propone Sylvia Molloy como un ejercicio crítico que tiende a “[...] abrir fisuras culturales en las perspectivas hegemónicas” (2000, p. 55).

Según lo señalado, el texto de Sutherland se inscribe dentro de una amplia tradición de escrituras

queer o disidentes que, por medio de la parodia y de la subversión de sentidos, desestabilizan y expanden las categorías sobre las que se proyectan los límites de lo comunitario⁶. De esta manera, el texto apuesta a pensar la literatura como una práctica estética y política a través de la cual es posible ensayar y proponer una multiplicidad de matices respecto de aquello que afecta a la vida en común y a la relación entre los cuerpos (Arnés, 2016).

Notas

- 1 Juan Pablo Sutherland (Santiago, 1967) escritor y activista por los derechos de la comunidad LGBTTIQ+ chilena. Es licenciado en Comunicación Social, magíster en Estudios Culturales y doctor en Literatura. Ha publicado los libros de cuentos *Ángeles negros* (1994) y *Santo Roto* (1999), los ensayos *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista* (2009), *Ficciones políticas del cuerpo. Lecturas universitarias de género, sexualidades críticas y estudios queer* (2017) y *Grindermanías. Del ligue urbano al sexo virtual* (2021). También ha coordinado las antologías *A corazón abierto. Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2002) y *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América Latina* (2012).
- 2 Papelucho es el nombre de un personaje de ficción creado por la escritora chilena Marcela Paz (1902-1985) en 1945. Este personaje es un niño de ocho años que aparece en distintos libros presentados a la manera de diario personal para contar las distintas aventuras y experiencias cotidianas que debe afrontar. El éxito de este personaje ha dado lugar a una amplia serie literaria que lleva su nombre y le ha permitido institucionalizarse como parte de las lecturas obligatorias del diseño curricular en Chile.
- 3 Dentro de esta serie de escritores y escritoras se distinguen los nombres de Alejandro Zambra (Santiago, 1975); Álvaro Bisama (Valparaíso, 1975); Lina Meruane (Santiago, 1970) y Nona Fernández (Santiago, 1971), entre otros.
- 4 Kemy Oyarzún sostiene que el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 constituye un punto de quiebre en la configuración no solo política de Chile, sino también en la social y cultural, por cuanto la dictadura se posicionó a sí misma como un hito refundacional de la patria con el objetivo de “[...] borrar el pasado inmediato y posibilitar la irrupción violenta de un futuro único, disciplinable, reprimible y controlable” (2021, p. 13). En este marco, se articula una representación oficial de la familia como una institución uniforme, edípica y “sagrada” que se “[...] yergue voraz contra las alianzas no heteronormativas ni monofórmes, contra las ciudadanía corpóreas [...]” (Oyarzún, 2021, p. 57).
- 5 Rodrigo Lira (Chile, 1949-1981) fue un poeta chileno de vanguardia muy vinculado estéticamente a las figuras de Nicanor Parra y Enrique Lihn por el uso de la ironía, la parodia y la inclusión del habla coloquial dentro de sus escritos. En general, sus textos circularon de manera informal hasta que, luego de su suicidio, se emprendieron algunos proyectos editoriales destinados a recopilar los poemas del autor en *Proyecto de obras completas* (Ediciones Minga, 1984), *Declaración jurada* (Ediciones Universidad Diego Portales, 2006) y *Buelos barrios: baladas boludas* (Editorial Piélagos, 2016).
- 6 En relación con la idea de una “tradición de escrituras *queer*”, el trabajo Alberto Mira (2017) distingue la configuración de una serie de autobiografías o autoficciones *queer* en un amplio corpus de literatura anglosajona e hispanohablante (en el que se podría incluir la referencia al texto de Sutherland). De acuerdo con el autor, estos escritos en general se distinguen por la recurrencia de ciertos tópicos: “[...] los rumores como amenaza y como fuente de información, la identificación del niño con las mujeres en el entorno, el matrocéntrico, cierto grado de paranoia, el cine como ejemplo de vida, repertorio gestual y educación sentimental, las luchas con (y dudas sobre) la identidad, las amistades ambiguas, el sentimiento de aislamiento, de estatus que no se decide entre la mera atracción y el homoerotismo” (p. 88).

Referencias bibliográficas

- Amaro Castro, L. (2014). Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura & Lingüística*, 29, 109-129. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100007>.
- Arfuch, L. (2008). *Crítica cultural. Entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Arnés, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.
- Ayram, C. (2022). Tullir la nación. Discapacidad, cuerpos y fracasos en *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland y *Bulto* de Víctor Quezada. En M. Areco, F. Moreno y C. Quintana (Dir.), *Narrativa chilena actual. Dictadura, neoliberalismo, subjetividad y textualidad* (pp. 55-66). Editions des archives contemporaines. <https://doi.org/10.17184/eac.5835>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cabrera, M. F. (2015). Las Yeguas del Apocalipsis: aportes de la Historia de las Ideas para una lectura de la refundación de la Universidad de Chile (1988). *Algarrobo-MEL*, 4(4), 1-10. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/mel/article/view/646>
- Cabrera, M. F. (2019). El archivo y las modulaciones de la memoria en la escritura de Pedro Lemebel. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 17(1), 65-85. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1762>.
- Derrida, J. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Domínguez, N. (2021). Flexión de género. En B. Colombi (Coord.), *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 219-229).: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Franken Osorio, M. A. (2017). Memorias e imaginarios de formación en la narrativa chilena reciente. *Revista Chilena de Literatura*, 2(96), 187-208. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952017000200187>
- Giorgi, G. (2004). *Sueños de exterminio. Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica.
- Mira, A. (2017). La venganza del niño marica. Cinefilia e inversión en *La traición de Rita Hayworth*. En J. Maristany y J. L. Peralta (Comps.), *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (pp. 87-109). Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Molloy, S. (2002). La flexión de género en el texto cultural latinoamericano. *Cuadernos de literatura*, 8(15), 161-167.
- Oyarzún, K. (2021). *Imaginarios de la posdictadura. Reflexiones sobre feminismo, cultura y política en Chile (1990-2020)*. Editorial Cuarto Propio.
- Perilli, C. (2001). El taller de la memoria literaria en Nuestra América. *Kipus. Revista andina de Letras*, 13, 9-17.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria. 1990-2010*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Editorial Universitaria de Villa María.
- Sánchez Osoreo, I. (2022). Memorias de un niño extraño: infancia y *underground marica* en *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland (2019). *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 20(3), 254-278. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/2147>

- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet. En vísperas de Londres 1998*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sutherland, J. P. (2009). *Nación Marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Ripio ediciones.
- Sutherland, J. P. (2019). *Papelucho gay en dictadura*. Alquimia ediciones.

NOTAS

Marco Flores Alemán
Lilian Joscelyne Salinas Herrera
Javier Muñoz-Díaz

La representación de Cristo en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe: la tensión entre lo humano y lo divino

The Representation of Christ in *Habitó entre nosotros*, of José Watanabe: The Tension Between the Human and the Divine

Marco Flores Alemán

Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Lima, Perú

Contacto: marco.flores@uarm.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0890-7216>

RESUMEN

Este artículo es producto de una investigación más amplia sobre las representaciones de Cristo en la poesía latinoamericana, en especial los casos de Perú y México. Al ser América Latina una región cristianizada, resulta importante adentrarse en las relaciones entre poesía y evangelio, las representaciones de lo religioso y sus implicancias en los imaginarios colectivos. El arte es un espacio privilegiado para la construcción de estos y la interpretación de la realidad. En dicho contexto, esta investigación se centra en el caso de un poemario paradigmático de la representación de Cristo: *Habitó entre nosotros* de José Watanabe (1945-2007). El objetivo fue descubrir de qué manera se representa la figura crística en los versos. Asimismo, se trabajó con una metodología hermenéutica, la cual permitió una lectura, análisis e interpretación de cada poema acompañado con sus referentes intertextuales evangélicos en todo momento. Ello implicó una dinámica comparativa entre los hechos tal como son narrados en los evangelios y tal como son reconfigurados en los poemas. Se concluye que *Habitó entre nosotros* (2002) representa a Jesús desde la tensión entre su naturaleza humana y divina, dándole un mayor peso a la primera a través de una configuración novedosa de los actos y palabras de Cristo.

Palabras clave: Imaginario cristológico; Cristo; Hermenéutica; Evangelio; Poesía peruana.

ABSTRACT

This article is a product of a wider research about Christ's representations in Latin-American poetry, specifically in the cases of Peru and Mexico. Being Latin America a Christianized region, it's important to explore the relationships between poetry and gospel, the representations of the religious and its implications in the collective imaginaries. Art is a privileged space for the construction of these and for the interpretation of reality. In that context, this research is focused on the case of a paradigmatic poetry collection of Christ's representations: José Watanabe's *Habitó entre nosotros* (1945-2007). The goal was to discover in what ways is represented the Christian figure in its verses. In addition, the approach to the poems was through a hermeneutic methodology which allowed a reading, analysis and interpretation of every poem accompanied with their intertextual evangelical referents at all time. This involved a comparative dynamic between the facts as they are narrated in the gospels and their reconfiguration made by the author in the poems. This concludes that *Habitó entre nosotros* (2001) represents Jesus from the tension between his human and divine nature, giving greater weight to the first of them by means of a new configuration of the acts and words of Christ.

Keywords: Christological Imaginaries; Christ; Hermeneutic; Gospel; Peruvian Poetry.

1. Introducción

Cierto lenguaje que viene de la Biblia, que llamaremos “lenguaje bíblico” o “evangélico”, está presente prácticamente en todos los autores de Latinoamérica. No importa que hayan sido creyentes, ateos o agnósticos. América Latina es una región marcada por la cristianización, de tal manera que es prácticamente imposible escapar de un conjunto de referencias religiosas, las cuales no parten necesariamente de las convicciones del poeta. Para el caso peruano, César Vallejo es un punto de partida en el siglo XX. Solo en *Los heraldos negros*, publicado en 1918, hay referencias al imaginario cristiano en prácticamente todos los poemas. Sin embargo, es pertinente buscar más bien obras en las que se haya representado a Cristo desde los márgenes del imaginario cristiano heredado. Este es el caso de un poemario mucho más contemporáneo: *Habitó entre nosotros* (2002) de José Watanabe. En uno de los poemas del conjunto, “La adúltera”, el autor pone en boca de la mujer adúltera, a quien Jesús salvó de ser apedreada¹, lo siguiente:

... Dicen
que él realiza prodigios increíbles. Este,
tan esencial,
quizás sea el menos proclamado: hizo
que aceptáramos nuestras vilezas
con honestidad.
(Watanabe, 2008, p. 305)

Lo que se presenta aquí es un rostro distinto del Jesús que muestran los evangelios, así como de la figura de Cristo que se conoce en la religiosidad popular. Esto ocurre porque se le da voz a la mujer, a quien casi no escuchamos en el relato del evangelista, y porque se presenta como milagro “increíble” y “esencial” uno de los eventos que no serían considerados como tal tradicionalmente. Watanabe, quien no profesaba el cristianismo², representa a Jesús de una manera particular. Esto se puede afirmar en el sentido en que una representación es producto de la dinámica entre lo ya conocido y la novedad producida por combinaciones inesperadas (Fabry, 2022). En este contexto, llama la atención el hecho de que Watanabe haya dedicado un poemario entero a la construcción de una imagen de Cristo. Teniendo en cuenta que eso es lo que hacen también los evangelios, resulta interesante estudiar qué representación se construye en los versos de

Watanabe o, dicho de otro modo, cuál es el rostro de Jesús en *Habitó entre nosotros*. En este breve acercamiento, se revisará cómo se construye esa representación a través de dos categorías. Por un lado, se verá cómo el poemario trata las parábolas de Jesús, es decir, la manera en que él trabajaba con el lenguaje. Por otro lado, se revisará la imagen de Cristo que se desprende de la tensión entre lo humano y lo divino.

Para alcanzar los objetivos de un trabajo de esta naturaleza han sido fundamentales tres investigaciones que exploran las relaciones intertextuales de la Biblia con la literatura. En primer lugar, se encuentra el estudio amplio coordinado por Sylvie Parizet (2016) sobre la Biblia en las literaturas del mundo. Este esfuerzo se vio replicado por Daniel Attala y Geneviève Fabry (2016) para el caso de la literatura hispanoamericana. Finalmente, ha sido fundamental la investigación más concreta llevada a cabo por Fabry sobre las representaciones de Cristo en la poesía chilena (2022). Por otra parte, del lado teórico y metodológico, son muy interesantes los modelos de exégesis de la recepción de textos bíblicos presentados por Olivier-Thomas Venard (2016), así como varios artículos sobre poetas hispanoamericanos, entre los que destaco el de Fabry (2016) sobre Lezama Lima y Raúl Zurita, así como el estudio de la misma autora sobre la película chilena *El Cristo ciego* (2019).

2. Imaginarios y representaciones de Cristo

En el estudio de las maneras en que la poesía configura o reconfigura a Cristo, es fundamental el trabajo de Jacques Sys (2000) sobre los “imaginarios cristológicos”. El autor afirma que su propuesta no se ocupa tanto de la experiencia religiosa como tal ni de su fenomenología, sino de aquello que queda en el espíritu cuando se ha leído determinada obra y que pasa a ser parte de nuestro imaginario. Esto es particularmente importante cuando se estudian las representaciones de Cristo en una poesía proveniente de una tradición cristiana por herencia. Las referencias al evangelio abundan en la poesía latinoamericana, pues el lenguaje bíblico forma parte de la cultura, incluso de quienes no se consideran creyentes. No obstante, eso no impide que un poeta pueda reconfigurar a Cristo en su obra.

Para Sys, la pregunta clave del cristianismo es “¿quién es Cristo?”, o mejor “¿quién dicen ustedes

que soy yo?”, según se lo preguntó el propio Jesús a sus discípulos (Mt 16, 15; Mc 8, 27; Lc 9, 18). En concordancia con esta afirmación, se puede encontrar una respuesta a esta duda fundamental en los evangelios. No obstante, del lado de la poesía cada poema donde se utilice un lenguaje evangélico, o donde la figura de Jesús sea un medio para la expresión artística o un fin en sí mismo, constituye una respuesta a la pregunta fundamental: ¿quién dicen ustedes que soy yo?

El objetivo del estudio de Sys es acercarse a una poética cristológica, es decir, revisar la construcción progresiva de una imagen de Cristo a partir de textos, experiencias, tradiciones, etc. Toda la estructura neotestamentaria, centrada en Cristo, estructurada y proyectada al futuro por él, es lo que constituye una “tradición”. Cuando podemos rastrearla en creaciones artísticas, hablamos de un “imaginario cristológico”. Dicho de otro modo, un imaginario cristológico es un conjunto de representaciones de Jesús que han ido interiorizándose en la cultura hasta convertirse en una fuente de expresiones y prácticas que van más allá de lo religioso.

Ahora bien, es cierto que un imaginario puede suponer una herramienta teórica inmanejable para un estudio concreto de análisis poético, sobre todo si se tiene en cuenta que se ven implicados conceptos tan amplios como mito o imagen. En esta línea, Fabry (2022) se centra en uno de los elementos del imaginario, que es la “representación” y la define de la siguiente manera:

La representación obedece a una lógica de sedimentación: la aglutinación de distintos elementos identificables opera un juego entre el reconocimiento de lo ya conocido y la novedad que surge de combinaciones inesperadas. En la perspectiva de esta investigación, el poema es el marco de una re-presentación: la enunciación poética es efectivamente propicia al surgimiento, en la conciencia del/de la que lee o escucha el poema, de una imagen mental nueva que hace presente el mundo convocado por el poema de una forma que se renueva en cada lectura. (pp. 31-32)

Encontramos así una herramienta teórica más precisa para evidenciar el rostro de Cristo en el poemario de Watanabe. Efectivamente, una

representación opera con elementos conocidos, al mismo tiempo que logra construir un tamiz de novedad sobre el sujeto u objeto de la re-presentación. Esta operación es intratextual y extratextual a la vez. En el primer caso, un objeto/sujeto relativamente conocido en la cultura se ve de alguna manera renovado en el poema. Tal es el caso de Cristo en *Habitó entre nosotros*. Además, el procedimiento es extratextual en el sentido en que es explicado por Fabry líneas arriba: una nueva imagen mental se constituye en cada lector y en cada lectura.

3. *Habitó entre nosotros* y la metodología para estudiarlo

Habitó entre nosotros es un conjunto de 23 poemas, en cada uno de los cuales se presenta algún pasaje de la vida de Jesús, desde su nacimiento hasta su muerte en la cruz. Todos ellos tienen referentes intertextuales en escenas de los evangelios canónicos. Sin embargo, la mayoría se caracteriza por darle voz a personajes que no la tienen en la Biblia. Se trata, en dicho sentido, de una obra polifónica. Por ejemplo, es José, esposo de María, a quien escuchamos en “La Natividad” (Mt 1, 18-25; Lc 1, 26-38. 2, 1-21). Por su parte, quien tiene la voz en “El endemoniado” es precisamente este sujeto poseído por espíritus, a diferencia de los evangelios, en los que se escucha a Jesús hablar básicamente con los demonios que habitaban en el sujeto (Mt 8, 28-34; Mc 5, 1-20; Lc 8, 26-39). En otros casos, hay testigos no identificables, como es el hombre que narra la multiplicación de los peces y panes. Suponemos que se trató de alguien que estaba entre la multitud y fue testigo del milagro (Mt 14, 13-21; Mc 6, 30-44; Lc 9, 10-17; Jn 6, 1-15). Hay, finalmente, otros casos en los que Watanabe crea la voz de personajes de la ficción dentro del relato bíblico. Así se puede notar en “El sembrador”, poema en el que oímos al propio sembrador conversar con Jesús, a pesar de que este personaje es parte de la ficción creada por Jesús en la parábola (Mt 13, 1-9; Mc 4, 1-9; Lc 8, 4-8).

Es necesario, además, hacer un comentario sobre la metodología con la que abordamos el análisis e interpretación del poemario. Guiados por el título del conjunto³, leímos el evangelio de Juan en paralelo al análisis de cada poema. Pronto, se hizo notorio que varios de los poemas tenían su referencia intertextual en pasajes de los evangelios sinópticos, que no habían sido recogidos por Juan. Fue evidente, entonces,

que Watanabe había trabajado con el conjunto de los relatos sobre la vida de Jesús. Había construido su propio *diatessaron*⁴. A partir de ese momento, el acercamiento a los textos siempre fue bajo la siguiente dinámica: el primer paso fue la lectura del poema, seguida de una lectura cuidadosa de los pasajes evangélicos referidos en la Biblia. Ese segundo paso hizo notar detalles que iluminaban la interpretación del texto, por lo que el tercer paso fue volver al poema y hacer un análisis más detenido. Estoy convencido de que, en un poemario como este, es irrenunciable el trabajo con el referente intertextual. La interpretación no podría llevarse a cabo sin los datos de los evangelios, los cuales constituyen una especie de suplemento inseparable de la poesía.

4. ¿Quién dicen ustedes que soy yo?

“¿Quién es aquel que me ha curado?”, es la pregunta que se hace un ciego recién sanado por Jesús en “El ciego de Jericó”. Se trata de la misma pregunta fundamental del cristianismo, según hemos mencionado. El episodio aparece narrado en los evangelios sinópticos (Mt 20, 29-34; Mc 10, 46-52; Lc 18, 35-43), mas no en Juan. En todos los casos se trata de un relato breve, con ligeras diferencias entre ellos. Mateo afirma que se trataba de dos ciegos. Marcos dice que era uno solo y su nombre era Bartimeo. Todos, en cambio, coinciden en que el hecho tuvo lugar en Jericó, en que el ciego gritaba a un lado del camino pidiendo compasión de parte de Jesús y en que, después de la curación, se fue detrás de él.

En el poema, Bartimeo (lo llamaremos así, siguiendo a Marcos) hace un recorrido del espacio con la visión recién recuperada. Quiere saber quién le ha dado la posibilidad de volver a ver y encuentra a Jesús separado de la gente, como si no soportaran estar muy cerca de él luego de ver su poder:

La gente se separa prontamente de Ti
como eximiéndose
del terrible poder de curar.
Quedas Tú solo, decantado, pero natural,
pero ciudadano, pero no más.
Entonces hablas
y tus palabras tienen un aleteo dorado,
una resonancia
que el idioma rehúsa poner en otras bocas.
(Watanabe, 2008, p. 307)

Lo que encuentra es un sujeto normal a primera vista, natural y ciudadano, que no llamaría la atención de no ser porque la gente lo ha dejado apartado. En cambio, es recién cuando lo oye hablar que reconoce la autoridad de Jesús y su condición particular frente a los demás. Luego de este pequeño proceso de reconocimiento, Jesús se ha convertido en el Cristo para Bartimeo; el ciego de Jericó acepta la autoridad de Jesús gracias a dos señales: sus actos (le ha devuelto la vista) y palabras (un lenguaje alado que nadie más posee). Bartimeo sabe bien que son los actos y palabras de Jesús las muestras de su divinidad, no su apariencia. ¿Quién es Jesús, entonces? ¿Qué rostro tiene? Puede verse que su naturaleza crística, mesiánica, divina, proviene finalmente de sus palabras. Es su lenguaje el que lo distingue. Fuera de ello, es un tipo aparentemente normal hasta antes de su pasión y muerte.

“Multiplicación de los peces y panes” es otro ejemplo de este tópico. Se trata de, probablemente, el milagro más famoso de Jesús. El relato está en los cuatro evangelios con ligeras variaciones (Mt 14, 13-21; Mc 6, 33-44; Lc 9, 10-17; Jn 6, 1-15). Todos coinciden en que hubo una multitud de más de cinco mil hombres, sin contar mujeres ni niños. Mateo y Marcos registran dos multiplicaciones, aunque con seguridad la que comparten con los otros evangelios es la primera. Lucas ubica el hecho cerca de Betsaida y Juan agrega el dato de que fue un muchacho el que proporcionó los cinco panes y dos pescados. Por lo demás, el relato, sobre todo en los sinópticos, es prácticamente idéntico.

A diferencia de los textos bíblicos, narrados como siempre desde una tercera persona, Watanabe construye la voz poética a través de un testigo, un sujeto que es parte de la muchedumbre que sigue a Jesús: “Yo voy entre la muchedumbre que te escucha”. Se trata de una persona que ya ha reconocido la autoridad de este como el Mesías, pues se dirige a él desde el comienzo como su Señor. ¿Cómo ha llegado a esa confesión de fe sin haber presenciado la multiplicación de los panes? La explicación se halla nuevamente en el poder de las palabras de Jesús:

Yo voy entre la muchedumbre que te escucha.
Vienes
como un relieve de luz en la luz
y no hablas como los viejos profetas

de ceño adusto:
 Tú cuentas historias sencillas e inquietantes.
 Esta tarde
 cuando empezábamos a comprenderte
 vino el hambre sobre la multitud,
 y no había nada en las espuelas de
 mimbre.
 Pero Tú, hombre justo, restituiste al mundo
 los alimentos [...] y todos fuimos saciados
 porque de tus palmas
 nacieron en abundancia peces plateados
 y dorados panes de trigo.

(Watanabe, 2008, pp. 308-309)

Esas historias señaladas, “sencillas e inquietantes”, son seguramente las parábolas en las que, a través de un lenguaje sencillo y referentes cercanos a la gente humilde, Jesús presentaba el Reino de Dios a sus seguidores, como explica José Antonio Pagola (2013). La comparación, asimismo, es interesante. Frente a la voz de los profetas, que era leída en las sinagogas siempre, Jesús no lleva un lenguaje condenatorio (“ceño adusto”), sino la novedad de narraciones que quedan en la memoria de la gente. Al igual que el ciego Bartimeo, este testigo reconoce la autoridad de Jesús gracias a sus palabras y sus actos. Es su forma de hablar la que ha ganado la confianza de la gente, pero es necesario que los actos acompañen lo que pronuncia la boca.

La voz poética lo señala con claridad al decir que el hambre detuvo el proceso de comprensión de las palabras de Jesús (“cuando empezábamos a comprenderte / vino el hambre sobre la multitud”). Como puede entenderse, la palabra sencilla de Jesús es inquietante y cautivadora, pero no basta para comprender el mensaje. Los oyentes son mortales a fin de cuentas y están sujetos al hambre y la sed. Es en ese momento en que Jesús suma los actos a las palabras y ejecuta el milagro, dotando a sus seguidores de “peces plateados” y “dorados panes de trigo”, alimento representado además con la valía del oro y la plata.

Bartimeo fue el receptor de la acción sanadora de Jesús y luego pudo reconocerlo solo cuando escuchó sus palabras. Por su parte, el testigo de la multiplicación de los panes ha sido cautivado por las palabras, pero la comprensión total del mensaje no

llegará hasta corroborar la justicia de Jesús a través del acto restitutivo del alimento para la multitud. Se confirmaría, entonces, la descripción de Jesús que hicieron los discípulos de Emaús ante su propio maestro cuando todavía no lo habían reconocido: “un profeta poderoso en obras y palabras” (Lc 24, 19). Ese parece ser el mismo énfasis puesto en el poemario de Watanabe.

5. Entre lo humano y lo divino

Mirando en perspectiva la vida de Jesús desde la teología, lo que se sabe con cierta claridad de su trayectoria se limita a sus últimos tres años. Es normal, entonces, suponer que fue un sujeto que pasó desapercibido durante la mayor parte de su vida, como un ser humano común. Sería, más bien, a partir de la experiencia del bautismo que Jesús habría caído en la cuenta de su condición divina y su misión de predicar la llegada del Reino de Dios (Sáez de Maturana, 2020; Vidal, 2014). De esta manera, lo que llamamos la vida pública de Jesús sería producto de la plena vivencia y autorreconocimiento de ser hijo de Dios.

El relato del bautismo se halla recogido en los cuatro evangelios (Mt 3; Mc 1, 2-11; Lc 3, 1-22; Jn 1, 1-34), cuyas versiones presentan no pocas diferencias. Todas ellas han sido analizadas recientemente con detalle por Francisco Javier Sáez de Maturana (2020). Este autor subraya que narrar el bautismo de Jesús fue un difícil reto para los primeros cristianos, sobre todo porque implicaba aceptar que el hijo de Dios se había sometido a la autoridad del Bautista, alguien a quien se consideraba evidentemente menos importante. Mateo soluciona el problema haciendo que el bautismo sea un mero “trámite”, algo que se hace para cumplir lo que debe suceder. Marcos, por su parte, evita señalar cualquier diálogo entre Juan y Jesús; relata simplemente la comunicación entre este último y Dios. Lucas es más radical aun, pues hace que, de alguna manera, Jesús se bautice solo; para cuando narra el bautismo, Juan ya estaba encarcelado. Solamente en el cuarto evangelio el Bautista asegura haber visto que el Espíritu descendía y se posaba sobre Jesús. En todos los otros relatos queda la posibilidad de que haya sido un hecho experimentado solamente entre el Padre y el Hijo.

¿Cómo representar este relato tan asentado en la cultura? ¿Cómo renovar la interpretación del bautismo de Jesús y con ello darle un rostro novedoso?

La tensión entre lo humano y lo divino es, sin duda, uno de los tópicos más problemáticos del cristianismo. En este contexto llama la atención la manera en que el bautismo de Jesús es representado por Watanabe. En *Habitó entre nosotros*, no se trata ya del paso de lo humano a la toma de conciencia de la divinidad, sino lo contrario: por el bautismo, Jesús habría ingresado al mundo de lo temporal, de lo pasajero, a una humanidad plena. Para representar esto, el poeta se sirve de un símbolo poderoso, como es el río, y lo utiliza en clave más bien grecolatina:

Pero Tú ¿por qué vienes a mí, Señor?
 Tú no tienes pecados, excepto
 acaso una marca de nacimiento:
 la fijeza del Padre
 que vive en un solo y eterno día.
 El río
 te dirá que el caminar de los hombres es continuo
 e inevitable.
 Por eso te bautizo, rogando
 que cuando dejes el agua
 te acompañe
 el espíritu fluyente del río, su transcurrir
 en el tiempo
 hasta el día en que los cielos
 se abran nuevamente para Ti.
 (Watanabe, 2008, pp. 302-303)

Es sabido que Juan bautizaba en un lugar particular del Jordán, recordando la entrada del pueblo de Israel en la tierra prometida (Vidal, 2014). Sin embargo, el río del poema parece ser más bien el de Heráclito, aquel que resalta una temporalidad inexorable, de lo “continuo” e “inevitable”. Frente al mundo temporal al que ingresa Jesús por el bautismo, el poema muestra la condición divina a través de lo permanente, de lo que no se mueve y pertenece solo a Dios. Por eso, habla de “la fijeza del Padre / que vive en un solo y eterno día”. Jesús lleva esa eternidad como una “marca de nacimiento”. La habría llevado de alguna manera durante sus primeros treinta años de vida, pero ahora le corresponde vivir plenamente la condición humana hasta que vuelva al cielo. Así lo atestigua la manera en que se dirige el Bautista a Cristo al final del poema, como indicando que llegará un momento en que Jesús volverá al cielo (“hasta el día en que los cielos / se abran nuevamente para Ti”).

Es interesante, asimismo, que el espíritu del río que se menciona no es la paloma del relato bíblico (Mt 3, 16; Mc 1, 10; Lc 3, 22), sino el del río mismo en su fluir en el tiempo. Como puede verse, la atención está puesta en la condición temporal y mortal de lo humano.

Particularmente interesante es el análisis de “Judas” con respecto a la dinámica entre humanidad y divinidad en Jesús⁵. El poema presenta a Judas como si fuera realmente el único de los discípulos que comprendió a Cristo y lo siguió con la cercanía de un hermano. Las razones que señala para haber sido un seguidor fiel son las siguientes:

Ser fiel
 como un perro seguidor era mi más íntimo
 regocijo: sabía que me guiaba el mejor.
 Podía copiar sus movimientos, iguales músculos
 y huesos se movían en mí,
 y su huella
 en la yerba o en el barro
 no era más profunda que la mía.
 Cómo no amarlos entonces: Él era el Hijo de Dios
 y me concedía su semejanza.
 De otro modo no hubiera podido amarlos
 ni acompañarlos con serenidad de hermano.
 Ay, pero yo ignoraba que era campo de pruebas.
 El divino azar hizo rodar entre doce hombres
 el huevo de la serpiente. Anidó en mí.
 (Watanabe, 2008, p. 324)

Aaron Rodríguez (2018) ha analizado este poema, pero llega a una conclusión distinta. Afirma que Judas se revela como una persona que envidia a Jesús y que no tiene una verdadera voluntad de seguirlo. Sostiene esta afirmación en el verso en que Judas dice ser fiel a su maestro “como un perro seguidor”, lo cual demostraría un discipulado irreflexivo y una cierta mirada despectiva sobre sí mismo. Particularmente, no encuentro algún elemento en el poema que pueda llevarnos a pensar en la envidia. Además, es el mismo Judas quien, líneas más abajo, asegura que amó y acompañó a Jesús “con serenidad de hermano”. Desde mi interpretación, es evidente que Judas vio en Jesús un sujeto plenamente humano. Según lo que el poema pone en boca de él, no habría aceptado seguir a una persona que no le mostrara un camino que él también podía recorrer. De hecho, es radical

al afirmar que su amor por Jesús no se debió a una admiración por las capacidades sobrenaturales de su maestro, sino por una semejanza que el Hijo de Dios le concedía a quienes estaban cerca de él (“Cómo no amarlos entonces: Él era el Hijo de Dios / y me concedía su semejanza”).

Esta mirada basada en la humanidad de Jesús contrasta con dos poemas previos, “Los discípulos dormidos” y “Negación de Pedro”, en los que los apóstoles más cercanos revelan sentirse lejanos de su maestro. En el primer caso, Pedro, Juan y Santiago, si seguimos el relato de Mateo y Marcos (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42), responden a los reclamos de Jesús por no poder mantenerse despiertos en la hora más dura previa al arresto, a saber, en la oración en el huerto de los olivos. Ellos afirman, con honestidad, que realmente es muy difícil seguir el ritmo impuesto por su maestro, pues confiesan que lo ven como un ser sobrenatural:

Tus prodigios nos ponen en un mundo distinto.
 Cuando
 vemos que resuelves tan fácilmente
 los imposibles, el esfuerzo
 por permanecer Pedro, Juan, Andrés o Santiago
 es agotador.
 (Watanabe, 2008, p. 322)

De una manera similar, en el segundo caso, Pedro solicita a Jesús que se libere de sus captos, dado que no comprende cómo puede sufrir tantas vejaciones aquel que ha mostrado un poder grandioso. Hace un intento por entender por qué Jesús ha llegado a ser vejado por la multitud. Demanda explicaciones que aclaren este paso de un sujeto que curaba personas y calmaba tempestades a uno que es herido sin reaccionar contra sus ofensores. Pedro no reconoce a “este” Jesús y el poema termina siendo una justificación de sus conocidas negaciones. No es falta de fe lo que lo mueve a decir que no conoce a su maestro, ni solamente miedo, sino que el hombre que ve el día de la crucifixión no es el Jesús que él conoce. Así se afirma en “Negación de Pedro”:

Señor,
 vuelve pronto a tus poderes
 porque tu debilidad
 me convierte a mí en un animal pequeño
 y asustado.
 Así, disminuido, camino cerca del pretorio,

embozado el rostro y vuelto
 hacia las paredes. Todo
 se desmorona a mi alrededor.
 Si mi alma ahora te niega como lo anunciaste
 no sé si será por miedo
 o por esta desesperanza
 que mejor nombrada es cólera.
 (Watanabe, 2008, p. 323)

El reclamo del discípulo es ciertamente egoísta y termina por justificar sus negaciones antes del canto del gallo. Resulta, entonces, novedosa la manera en que el poemario de Watanabe representa las relaciones entre los discípulos y Jesús en función de cómo concebían su humanidad o divinidad. Pareciera ser que Pedro, Santiago y Juan, tres de los apóstoles más cercanos, revelan que conciben la divinidad de Cristo desde sus poderes sobrenaturales. Eso genera que se sientan verdaderamente lejanos de su maestro y, por consiguiente, que se excusen por no estar cerca de él cuando ha perdido sus poderes. En cambio, sería Judas quien comprendió con claridad que el discipulado requería de una sola convicción: creer que uno era similar a Jesús, que su ejemplo era posible de seguir. Lo hizo de esa manera y siguió fielmente a Cristo hasta que el mal anidó en él.

En *Habitó entre nosotros* me resulta innegable el peso e importancia que se le ha dado a la mirada de lo humano. Otros casos que podrían desarrollarse son la toma de partido por la labor diligente de Marta en “Marta y María”, el episodio de la mujer adúltera elevado a la categoría de milagro (“La adúltera”) o la ironía con la que la resurrección de Lázaro es llevada hasta el absurdo (“La resurrección de Lázaro”), todos los cuales dan muestra de una representación de Cristo que descansa en la humanidad de Jesús, más precisamente, en sus actos y palabras.

Como forma cristológica, es decir, como una manera de comprender y representar la trayectoria de Cristo (Sys, 2000), se puede concluir que este poemario muestra una mayor cercanía por el “Verbo encarnado”. Ello se explica no solamente por la elección de la cita de Juan para nombrar a todo el conjunto, sino por la insistencia en los siguientes hechos, que se ha tratado de evidenciar en este análisis. En primer lugar, la divinidad de Jesús es asumida por sus discípulos y seguidores, siendo Juan el Bautista el

primero en reconocer que ha bajado del cielo y debe volver a él. Desde el bautismo, Juan sabe que Jesús es Dios hecho hombre. En segundo lugar, la acción divina de Jesús se representa desde actos y palabras plenamente humanos. En *Habitó entre nosotros* no vemos un concierto de milagros o acciones extraordinarias, sino a un sujeto que principalmente destaca por su manera de hablar y por su lenguaje cercano a la experiencia de la gente sencilla. Finalmente, el entusiasmo por seguir a Jesús y afirmar que él es el Mesías, tal como se representa en el poemario, es sustentado por el reconocimiento de un modelo posible de seguir, tal como se ha comentado en el análisis de “Judas”.

En el panorama de la obra de Watanabe, *Habitó entre nosotros* ocupa un lugar particular. Villacorta

(2006) afirma que el autor “ha buscado otro camino de expresión poética, es decir, otro registro que le permita expresar su poesía” (p. 36). Agrega que “es más un experimento de cambio de registro sobre la vida de Cristo que una propuesta lograda”. Considero, por el contrario, que el registro es el mismo tanto en este libro como en los otros del autor. Siempre nos encontramos con un yo poético observador y con la sabiduría que se extrae de una mirada detenida sobre la realidad (Malpartida, 2013; Puccio, 2015). Lo que ha hecho el poeta es trasladar ese registro al campo de los relatos evangélicos, tema que era verdaderamente ajeno en su obra. Se trata, entonces, de un poemario en el que se enfrenta el reto de representar a Jesús desde un lugar de enunciación diferente de aquellos poetas de herencia cristiana.

Notas

- 1 El episodio es uno de los más conocidos del Evangelio y está narrado en Juan 8, 1-11.
- 2 Su padre le había dejado el legado budista, mientras que su madre lo había criado en la fe católica, según relata Li Ning Anticono (2014). Sin embargo, el poeta se mostraba en contra de toda religión institucionalizada. Así lo declaró en entrevistas, tal como, por ejemplo, la de Sotomayor (2005). Asimismo, en la entrevista que dio a Carlos Batalla, en 2007, aseguró no tener ningún interés religioso en Jesús (esta entrevista fue publicada en el portal de *Terra.com*, el cual en la actualidad ya no se encuentra en la red).
- 3 El nombre del poemario proviene de Jn 1, 14: “Y la Palabra se hizo carne / y habitó entre nosotros”.
- 4 El *Diatessaron* es una obra de Taciano (120-180 d. C.), en la que buscó armonizar los cuatro evangelios canónicos. El objetivo de su autor fue armar una narración coherente de la vida de Jesús sin eliminar ningún relato. Aunque gozó de popularidad en los primeros siglos del cristianismo, hoy varios estudiosos lo han catalogado como un evangelio apócrifo (véase Crawford, 2016). Estudiar el poemario como un *diatessaron* constituye un interesante camino de investigación.
- 5 El episodio de Judas presenta muchos retos en el campo teológico y el poema de Watanabe merece mucho mayor análisis del que aparece en este estudio. La historia varía en cada evangelio y está narrada de manera fragmentada en cada uno de ellos (Mt 26, 14-16. 20-25. 47-56. 27, 3-10; Mc 14, 10-11. 17-21. 43-52; Lc 22, 1-6. 21-23. 47-53; Jn 13, 21-30. 18, 1-14). La muerte de Judas está relatada por Lucas en Hch 1, 16-19. Véase, en particular, el artículo de Burnet (2019) en el que explora no solo el pasaje, sino la recepción del relato.

Referencias bibliográficas

- Attala, D., y Fabry, G. (Eds.). (2016). *La biblia en la literatura hispanoamericana*. Trotta, Fundación San Millán de la Cogolla.
- Burnet, R. (2019). Quand l'exégèse des gens de lettres précède celle des exégètes : Le cas Judas. *ThéoRèmes*, 14. <https://doi.org/10.4000/theoremes.2645>

- Crawford, M. R. (2016). The Diatessaron, Canonical or Non-canonical? Rereading the Dura Fragment. *New Testament Studies*, 62(2), 253-277. <https://doi.org/10.1017/S0028688515000478>
- Fabry, G. (2016). La figura de Jesucristo en la poesía hispanoamericana. De Lezama Lima a Zurita. *Taller de letras*, 4(4), 151-166. <http://hdl.handle.net/2078.1/184327>
- Fabry, G. (2019). Les paraboles du Christ aveugle (C. Murray) sous les feux croisés de l'exégèse, la christologie de la libération et la philosophie de la déconstruction. *ThéoRèmes*, 14. <https://doi.org/10.4000/theoremes.2540>
- Fabry, G. (2022). *Pasiones chilenas: Representaciones de Cristo en la poesía (de Rosa Araneda a Raúl Zurita)*. Iberoamericana Vervuert.
- Li Ning Anticona, J. (2014). *Cosas de familia. Metáfora de la identidad en la poética de José Watanabe*. Murrup.
- Malpartida, M. (2013). El cuerpo familiar y el cuerpo propio: Caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe. *Revista Studium Veritatis*, 11(17), 359-377. <https://doi.org/10.35626/sv.17.2013.100>
- Pagola, J. A. (2013). *Jesús: Aproximación histórica*. PPC Editorial.
- Parizet, S. (Ed.). (2016). *La Bible dans les littératures du monde*. Les éditions du Cerf.
- Puccio, M. (2015). *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del Cuerpo de José Watanabe Varas*. [Tesis optar el Título Profesional de Licenciada en Literatura], Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6834>
- Rodríguez, A. (2018). "Cordero de nadie": La dicotomía Dios-Hombre, la palabra y el animal en el Jesús de *Habitó entre nosotros* de José Watanabe. [Programa de Apoyo a la Iniciación en la Investigación, PAIN 2017], Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/124139>
- Sáez de Maturana, F. J. (2020). *Juan el Bautista. Una aproximación al profeta del desierto*. PPC Editorial.
- Sotomayor, C. (2005, 20 de noviembre). *Entrevista a José Watanabe*. LaMula. <https://carlosmsotomayor.lamula.pe/2005/11/20/entrevista-a-jose-watanabe/carlos-sotomayor/>.
- Sys, J. (2000). *Les imaginaires christologiques*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- Venard, O. T. y Burnet, R. (Eds.). (2016). *Dieu a parlé une fois, deux fois j'ai entendu: L'exégèse de l'Écriture à l'heure de l'histoire de la réception : actes du colloque tenu, à Paris, au collège des Bernardins, le 7 juin 2013*. École biblique et archéologique française.
- Vidal, S. (2014). *Iniciación a Jesús de Nazaret*. Sal Terrae.
- Villacorta, C. (2006). Tres poemas sobre el desierto: Una lectura sobre José Watanabe. *Ángeles y Demonios*, 2, 35-37. bit.ly/3N1eK0c
- Watanabe, J. (2008). *Poesía completa*. Pre-Textos.

Ancestralidad africana. Ritmo y oralidad en *Toques de Son Colorá*

African Ancestry. Rhythm and Orality in *Toques de Son Colorá*

Lilian Joscelyne Salinas Herrera

Universidad de Playa Ancha, San Felipe, Chile

Contacto: lilian.salinas@upla.cl

<https://orcid.org/0000-0002-4084-9071>

RESUMEN

En el siguiente artículo se analiza la centralidad que adquiere el ritmo, en la novela *Toques de Son Colorá* (2020) de la escritora colombiana Adelaida Fernández Ochoa. El objetivo es demostrar que la relevancia de dicho componente surge enlazada a la tradición oral, la que a su vez está vinculada a las raíces ancestrales africanas presentes tanto en la biografía de la autora como en todo el continente americano, por lo que permean toda la narración. En específico, se abordará la relevancia que adquiere el género musical de la salsa junto a otros ritmos caribeños dentro de la trama de la novela, en tanto ejemplos de la presencia de aquella herencia ancestral en el contexto contemporáneo de la obra. A la vez, este análisis será guiado principalmente por los estudios sobre dicho componente desarrollados por la investigadora peruana Victoria Santa Cruz Gamarra, unido ello a diversas propuestas teóricas afrocentradas que abordan el concepto de oralidad. Vemos que en dicha obra este componente surge hermanado con el de la escritura, permitiendo con esto ampliar las investigaciones ya realizadas sobre la afrodescendencia y su rol en la identidad tanto colombiana como latinoamericana, considerando las aproximaciones obtenidas desde la intersección entre género y raza presentes en la novela.

Palabras clave: Narrativa afrocolombiana; Adelaida Fernández Ochoa; Raíces ancestrales africanas; Tradición oral.

ABSTRACT

The following article analyzes the centrality that rhythm acquires in the novel *Toques de Son Colorá* (2020) by the Colombian writer Adelaida Fernández Ochoa. The objective is to demonstrate that the relevance of this component arises linked to the oral tradition, which in turn is linked to the ancestral African roots present both in the biography of the author and throughout the American continent, so they permeate the entire narrative. Specifically, the relevance of the musical genre of salsa along with other Caribbean rhythms within the plot of the novel will be addressed as examples of the presence of that ancestral heritage in the contemporary context of the work. At the same time, this analysis will be guided mainly by the studies on this component developed by the Peruvian researcher Victoria Santa Cruz Gamarra, together with various Afro-centered theoretical proposals that address the concept of orality. We see that in this work this component arises twinned with that of writing, allowing with this to expand the investigations already carried out on Afrodescendants and their role in both Colombian and Latin American identity, considering the approaches obtained from the intersection between gender and race present in the novel.

Keywords: Afrocolombian Narrative; Adelaida Fernández Ochoa; African Ancestral Roots; Oral Tradition.

*Desde el África vinieron
Y entre nosotros quedaron
Todos aquellos guerreros
Que a mi cultura pasaron.*

*Obatalá Las Mercedes
Ochún es la Caridad
Santa Bárbara Changó
Y de Regla es Yemayá.*

Adalberto Álvarez y su Son, 2010

1. Introducción

Como “una novela para mover los pies”, así es definida en distintas plataformas digitales la obra que nos convoca, *Toques de Son Colorá* (2020) de la colombiana Adelaida Fernández Ochoa. En esta novela, la autora rinde tributo no solo a sus raíces afrocolombianas que la vinculan específicamente con la ciudad de Cali, reconocida como “la capital mundial de la salsa”, sino específicamente a los bailarores caleños, hombres y mujeres, quienes son representados a lo largo de la trama por diversos personajes. Sumado a esto, la celebración de la raíz ancestral africana resalta dentro del texto por medio de la oralidad y la religiosidad cuya influencia, llegada desde África en tiempos de colonialismo y esclavización, conforma las raíces del continente que hoy conocemos como América, además de incorporarse en la esencia de la autora, en tanto mujer afrodescendiente. Dicho legado, que como indica Adalberto Álvarez y su Son en el extracto de la canción “¿Y que tú quieres que te den?” que encabezó este escrito, trajo consigo a diversos “guerreros” o más bien espíritus guardianes africanos(as), específicamente del panteón de la religión Yoruba (de África occidental) conocidos como Orishas.

Ambientada en la ciudad colombiana de Cali a mediados de la década de 1970 y comienzos del siguiente decenio, *Toques de Son Colorá* (en adelante *Toques...*) centra su trama en Rosa Carabalí, modista y destacada bailadora de salsa quien junto a un grupo de amigas y amigos recorre las pistas de baile deslumbrando con su pasión y ritmo al bailar. Ese frenesí se lo adjudica, al principio de la novela, a Changó, dios Yoruba del trueno, del relámpago, de la danza y la música, quien introduce la historia dando cuenta no solo de su devoción por Rosa, sino además de la africanidad llegada hasta este continente en tiempos coloniales durante la esclavización. Luego, dará paso en la narración a Maribelén, también bailadora y amiga

de Rosa, quien narra la historia desde el velorio de la protagonista hacia atrás, relatando su particular vida llena de conflictos, abusos, tristezas y alegrías amenizadas por el ritmo y el baile en interminables noches de fiesta y cuyo fulgor atribuido a Changó inmortalizan su legado, transformándola en leyenda.

Las historias de la novela son hilvanadas por un hilo conductor que, si bien no posee características físicas o psicológicas, bien puede ser considerado como un personaje/protagonista de esta trama. Nos referimos al ritmo, el cual está presente no solo en el estilo narrativo utilizado por la autora, sino también en las historias narradas a través de distintos referentes musicales y sonidos transmitidos como onomatopéyas que van llenando de un son muy particular a dicha narración.

Por tanto, en el siguiente análisis nos avocaremos a dar cuenta de la influencia y el rol que juega este componente en la novela, siguiendo como guía los estudios desarrollados por la maestra y artista afroperuana Victoria Santa Cruz Gamarra. La investigadora, entre sus numerosos legados, presentó en 1982 una filosofía/disciplina creada por ella denominada “Descubrimiento y desarrollo del ritmo interior”. Esta, según aclara Rodrigo Bravo Ruiz, corresponde a un sistema filosófico-experiencial que Santa Cruz sentó sobre la base de sus propias vivencias, además del “sostenimiento y profundo análisis de los diversos estados emotivos-orgánicos surgidos de estas” (Bravo Ruiz, s. f, párr. 18). Dicha disciplina, cuyo origen se encuentra en las investigaciones que la maestra realizó en África durante la década de 1980, está conectada directamente con una herencia ancestral venida hasta estos territorios desde aquel continente y cuyas bases rítmicas, según aclara Santa Cruz, “no obstante africanas, son cósmicas” (2004, p. 31). Esas bases se hermanan con otra expresión artística como lo es el

baile, lo cual puede ser ejemplificado específicamente dentro de la música nacida en diversos países del Caribe, como la rumba y la salsa (entre otras), en tanto géneros musicales y dancísticos. Aquí es menester destacar que, para el caso específico de esta novela, si bien la música caribeña es extensamente referenciada en todo el desarrollo de la historia, el estilo mayormente celebrado como representante del orgullo por las raíces afrocolombianas es el de la salsa caleña, estilo propio de la ciudad de Cali, el que a su vez es Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia.

También cabe mencionar que, en el desarrollo de esta novela, vemos cómo la oralidad juega un rol destacado. Está presente a lo largo de toda la trama brindando una “sonoridad” especial al escrito, tanto a través del uso del lenguaje informal por parte de los personajes como a través de las canciones referenciadas. Ello ejemplifica la importancia que Amadou Hampaté Ba (1979) otorga a la tradición oral al definirla como el método de transmisión por excelencia de memorias, conocimientos, valores morales, creencias, relatos y otros que resultan de vital importancia para las civilizaciones y culturas africanas (p. 17). Sumado a esto, se destaca la visión “Otra” entregada por la autora al colocar en el rol principal a una mujer afrodescendiente que interactúa en distintos diálogos con diversos personajes en cuyo grupo podemos ver la forma cómo género y raza se intersectan, permitiendo a quien(es) lee(n) internarse en escenarios que no habían sido abordados desde dicha perspectiva en la narrativa colombiana.

Así, en el análisis que a continuación desarrollaremos vamos a abordar el concepto de ritmo junto al de tradición oral. De tal forma nos proponemos rescatar los ejemplos de aquella “rítmica tensión” que Victoria Santa Cruz resalta como parte fundamental de la disciplina desarrollada por ella, y que en la novela escogida surgen como muestra de aquel sincretismo cultural y religioso ya ejemplificado anteriormente en el extracto de la canción que encabezó este escrito.

2. Ancestralidad, género y escritura en la obra de Adelaida Fernández Ochoa

Al abordar la obra de Adelaida Fernández Ochoa podemos darnos cuenta de que existe una duplicidad de perspectivas con las cuales la autora desarrolla los textos que desde el año 2006 viene publicando: *Que*

me busquen en el río (2006), novela basada en la masacre de un grupo de personas en el municipio de Trujillo durante el año 1990 y con la que fue finalista en el Concurso Nacional de Novela del Ministerio de la Cultura en 2005; *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (en adelante *La hoguera...*) (2015), que en el año de su publicación ganó el prestigioso premio Casa de las Américas, para luego ser relanzada en 2017 por la editorial Seix Barral con el nombre de *Afuera crece un mundo* (en adelante *Afuera...*); el cuento “Pan de Vida” incluido en el compilado *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* (2019); y la obra que nos convoca *Toques de Son Colorá* (en adelante *Toques...*) publicada en el año 2020 por la editorial Seix Barral.

En tal sentido, por un lado, encontramos en este grupo de obras la mirada genérica, principalmente en el protagonismo y voz otorgada a las mujeres de las historias que desarrolla; por otro, se encuentran las raíces afrocolombianas siempre referenciadas y, por ende, perceptibles en sus novelas. Frente a lo anterior es importante considerar el hecho de que luego de publicar su primera novela, y a raíz de la investigación que la autora realizó para su tesis de maestría intitulada *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana. Entre la fundación y la africanidad* (2011), Fernández Ochoa se dio cuenta de la falta de representación y protagonismo de las mujeres afrodescendientes en el corpus literario que había investigado, por lo que comenzó a escribir su segunda obra (*La hoguera...*) como una forma de hacer justicia a ese grupo de mujeres otorgándoles voz y protagonismo a través de Nay de Gambia, personaje extraída de la novela fundacional colombiana *María* de Jorge Isaacs, a la que le crea una historia que reivindica las luchas de las mujeres africanas esclavizadas en la época de la colonia en América.

Esa subversión va acompañada a la vez por la celebración de las raíces ancestrales africanas que conforman no solo a Colombia, sino a todo el bloque de países del continente americano y que interpelan a la formación occidentalizada y europeizada con la que muchos(as) de sus habitantes hemos sido formados y formados. Así, la literatura colombiana es una de las que ha generado grandes referentes defensores de esa herencia venida desde África, quienes desarrollan trabajos en donde la tradición oral y la tradición escrita surgen mezcladas (al igual que en la novela aquí analizada). En dichas obras se puede encontrar un ejemplo de lo que sucede, según lo que indica Ulrich Oslender

(2003), en las poblaciones afrocolombianas, donde la tradición oral no es esencialmente “pura”, sino más bien “es una forma híbrida caracterizada por tener aspectos hereditarios de culturas africanas y de algunas estructuras literarias del español castellano” (p. 212).

Fernández Ochoa, en tanto originaria de la ciudad de Cali, capital del departamento del Valle del Cauca, refleja dicha influencia cultural híbrida en sus obras al desarrollar historias que atienden contextos culturales e históricos que forman parte de la identidad de esa ciudad y de sus habitantes. Específicamente en sus dos últimas novelas utiliza como escenario el mencionado valle, el cual pertenece a la región del Pacífico colombiano y que según el Censo Nacional de Población y Vivienda (CNPV) del año 2018 es el departamento con mayor presencia (un 21,7%) de población NARP, es decir: Negra, Afrocolombiana, Raizal o Palenquera (NARP). Por tanto, la influencia de la ancestralidad afrodescendiente está muy presente como parte de la identidad caleña, lo cual vemos también reflejado tanto en la biografía de la autora como en sus obras. Específicamente *La hoguera... o Afuera...* se sitúa en la época colonial, a mediados del siglo XIX, cuando el ejército de Los Supremos luchaba por la independencia e integraba en sus filas a cimarrones y cimarronas con la promesa de otorgarles la libertad. Mientras que la obra que aquí analizamos, *Toques de Son Colorá*, se ubica en la segunda mitad del siglo XX, en pleno auge de diversos ritmos caribeños como lo es la salsa, y que en Cali adquiere características propias creándose una variante de dicho ritmo denominada “salsa caleña” que destaca por su ejecución más acelerada en comparación con la salsa tradicional. Como indica Felipe Sánchez Villarreal en la entrevista que le hizo a la autora a propósito de *Toques...* para la página web del Canal Trece:

[...] la novela se sumerge en las noches de la vieja guardia caleña —la de los vinilos de 33 reproducidos a 45 revoluciones por minuto, los aguaelulos con aguardiente y empanadas, la moda matancera y las amanecidas— para celebrar la amistad, la melomanía y la rumba desde un diverso crisol de oficios y deseos, y hacer una cartografía sonora del Valle del Cauca de la penetración de la fiebre salsera. (Sánchez Villarreal, 2020, s. p)

Esos ejemplos sonoros mencionados por Sánchez Villarreal son parte de la tradición oral que tam-

bién es posible encontrar en la musicalidad y cadencia transmitidas en las obras (específicamente poesía y cuentos) de un grupo de autoras afrocolombianas. Ellas han emergido desde los márgenes para reivindicar la herencia de raíz africana bajo la mirada “Otra” de las mujeres afrodescendientes en Colombia y Latinoamérica. Entre ellas destacamos a las educadoras y poetisas Mary Grueso, María Elcina Valencia Córdova y María Teresa Ramírez (denominada “La huracana de la poesía” debido a la gran pasión que imprime al declamar). Todas ellas distinguidas con el título de *almanegra* en el XXIII Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas tras haber alcanzado la excelencia en su obra poética. A ellas podemos sumar a escritores como Candelario Obeso, reconocido como el precursor de la poesía negra y oscura de quien destacamos el poemario *Cantos populares de mi tierra* de 1877; Juan Zapata Olivella con *Changó, el gran putas* de 1983 que da cuenta no solo del arribo forzado de miles de personas secuestradas en África para ser esclavizadas en América durante la Colonia, sino que además es testimonio de las tantas formas de resistencia y sobrevivencia de quienes fueron esclavizados(as), entre las cuales la música y los cantos formaron parte de las herramientas fundamentales para resistir. Por último, no podemos dejar de mencionar a Jorge Artel y su gran obra *Tambores de la noche*, de 1940, en cuyos poemas el autor celebra la cultura popular afrocolombiana reivindicado aquella herencia ancestral. Respecto a estos autores Sergio Andrés Sandoval (2011) señala que su tradición literaria:

[...] no se encuentra únicamente en la escritura, sus fuentes primordiales son la música y la tradición oral que impregnan sus libros de una vitalidad y voz propias. Ritmos como el bullerengue, la cumbia, el porro, la gaita y el lumbalú están presentes en la obra de estos poetas como herencias vivas de la sangre africana que afirmaron con plenitud. (p. 205)

Dicha tradición también podemos encontrarla en las autoras antes mencionadas. Sin embargo, es menester señalar que la obra aquí analizada destaca no solo por su estilo narrativo, sino además por ser la primera novela escrita por una mujer que se reconoce afrocolombiana y celebra su raíz, y en la que tanto escritura como música se entremezclan. Esto constituye ejemplo de que ambos géneros (y las artes en general),

en tanto componentes a través de los cuales se expresa la esencia de los grupos humanos, es tan cambiante y flexible como la identidad misma de los pueblos, tal como lo afirma Peter Wade (2011):

La música es una expresión de la identidad y también ayuda a moldearla. Pues bien, las identidades no son objetos fijos que luego se expresan a través de diferentes prácticas simbólicas; ellas cambian, se transforman y se reconfiguran. Las prácticas expresivas forman parte de ese proceso de constante transformación, tanto así que los estilos musicales específicos rara vez corresponden de forma definitiva a grupos determinados: en cambio, tienden a asociarse a ciertos grupos y a participar en las interacciones entre personas de diferentes posiciones e identidades sociales. (p. 91)

Ese constante devenir de las identidades mencionadas por Wade y de las cuales la música surge como una de sus formas de expresión, reflejándose en los estilos musicales, es muestra a la vez de la movilidad a la que estamos sujetos como seres humanos, lo que es comandado por un ritmo. Este concepto, como señalábamos anteriormente, fue profundizado y desarrollado como disciplina por la investigadora, folclorista y maestra peruana Victoria Santa Cruz, cuya propuesta enlazaremos a *Toques...* a modo de ejemplificar cómo dicha disciplina puede extenderse a diversas áreas relacionadas con las expresiones artísticas en general.

3. Entre *Toques...* y *Ritmo...*

En Perú, en el año 2004 la reconocida artista y maestra Victoria Santa Cruz Gamarra presenta la obra *Ritmo... El eterno organizador* de la cual ya había dado algunas luces en el discurso “El importante rol que cumple el obstáculo” dictado en 1999 en el Congreso de dicho país, para luego ser publicado en el año 2001 en la obra *Perú en los albores del siglo XXI*. En esos textos, la investigadora entrega las pautas que nos ayudan a comprender las diversas dinámicas de los grupos humanos ancestrales, que son parte a su vez de un orden superior cuyos conocimientos, según la maestra, “subsisten aún en nuestros días, escondidos en las tradiciones y costumbres de pueblos de los diferentes países del mundo” (2004, p. 39).

Dichos pensamientos son vinculados por Santa Cruz principalmente a la música y la danza, géneros

en los cuales ella se especializó durante décadas, desarrollando estudios tanto en Europa como en África. Fue allí donde reconoció la influencia de los ritmos ancestrales africanos tras pasados a América, pasando a ser una de las más respetadas folcloristas afroperuanas en tanto ejecutora y defensora de los llamados “ritmos populares”, muchas veces menospreciados por las élites culturales europeizadas. Según aclara: “En estas llamadas culturas populares —aun cuando estancadas— se esconde un germen de armonía susceptible de ser rescatado a beneficio de la familia humana” (Santa Cruz, 2001, p. 233). En diversos géneros caribeños, como la salsa y el bolero, encontramos expresiones contemporáneas de aquella conexión con la herencia rítmica y cósmica descubierta por ella en África.

Hemos decidido apoyarnos en el legado de Santa Cruz como guía para analizar *Toques...*, ya que encontramos que en aquella disciplina el rol que juega el ritmo resulta de primordial importancia. La narración está acompañada de referentes musicales que forman parte de la banda sonora que se incluye en la trama, entre los que resaltan nombres como el de Tito Puente, Richie Ray y Bobby Cruz, La Fania All Stars, Willie Colón, Héctor Lavoe, Ray Barreto y Celia Cruz, entre una larga lista que se incluye al final de la obra. Pero, sobre todo, es el estilo narrativo el que mejor da cuenta de la mezcla cultural que ya mencionamos anteriormente. Dicha forma de narrar puede ser asumida como ejemplo de dos fenómenos abordados en la investigación de Santa Cruz y que pueden ser visibilizados en la novela que nos convoca. Por un lado, podemos ver cómo una cultura (la occidental/colonial) absorbe e intenta invisibilizar y acallar a otra (la oriental/africana), y ambas parecen ser asumidas como mutuos obstáculos que, en un proceso de sana competencia, en lugar de buscar la eliminación de su respectivo oponente, se complementan y fusionan cumpliendo el objetivo para el cual, según la investigadora, existe la cultura: “Si bien las formas y procesos difieren en la esencia la cultura, cuando orgánica, tiene como meta la integración y el equilibrio del ser humano” (Santa Cruz, 2001, p. 234).

Por otra parte, se puede percibir en la novela el valor del ritmo en la vida de las y los personajes, quienes pareciera que fueran “poseídos(as)” por las canciones de salsa, no solo al momento de bailarla y armar coreografías muy particulares, sino en sus vidas diarias, las cuales parecen estar sujetas a una cadencia

particular que los une y los hace “danzar” al son de las vivencias y de las tradiciones híbridas antes mencionadas. Ello es reconocido por Maribelén, la narradora, al asumir que “no somos de otro modo sino movimiento. Tenemos una vibración particular que incorpora colores, texturas, iridiscencias de la rumba al diario vivir” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “La Percha”).

Así se ejemplifica la conexión interior que los ha llevado a lo que Santa Cruz refiere como “sentir el deseo rítmico”, que constituye la primera regla a seguir en sus talleres de “ritmo interior”. Dicha percepción, según explica la investigadora, implica que los/las involucrados(as) aprendan “la combinación rítmica dentro de la unidad, sin contar”, es decir, sin apegarse a un esquema específico de coreografías preconcebidas, sino que se entreguen al más profundo sentir que conlleva una armonía rítmica (Santa Cruz, 2001, p. 239). De esta forma son representados los bailarines de salsa, hombres y mujeres, que protagonizan esta historia; es decir, como personajes que caen en una especie de ensueño o posesión a la hora de sentir la música, como lo explica particularmente Maribelén:

Yo formo parte de los mejor dotados, aquellos que sentimos la música en el alma y que sin ella nos morimos de quietud o de tedio. Además, tengo el privilegio de que el espíritu de la salsa me posee cuando bailo, y me ama y nos amamos. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Rosa, Rosa”)

Aquel “espíritu de la salsa” que Maribelén menciona, puede a la vez ser asociado en la novela a Changó, quien al principio de la narración se adjudica la responsabilidad de estos actos: “A ninguna le niego una pieza, bailo con todas al mismo tiempo y ellas se sienten penetradas en las venas por una esencia caliente y apasionada, y en retorno ofrecen su gracia” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Pieza de Rumba”). Llama la atención ver que esta especie de “posesión” se asocia a una percepción heteronormada falocéntrica que aún permanece en diversas culturas, ya que Changó a través de la penetración posee a las bailadoras, las cuales asumen una postura pasiva, propia de la visión patriarcal dominante y colonizadora. Agregado a esto, Maribelén entrega detalles que se asocian a su vez a la sensación física experimentada por ella a la hora de ser inspirada por la música (o

atrapada por Changó), lo cual la lleva a conectar con su propia esencia, es decir, con su ritmo interior: “una energía me posee, hormiguea con fuego debajo de mi piel, me agita los hombros, le imprime la gracia esperada a mis movimientos” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Rosa, Rosa”). A este referente directo de la ancestralidad africana se le puede conectar con la disciplina desarrollada por Santa Cruz, al indicar que aquella consonancia que se genera en las personas al conectar con su interior, y que en el caso de esta novela vemos ejemplificado en el acto de bailar salsa, es guiada por un orden superior, el cual es responsable de que se genere el ritmo, surgiendo este como eterno organizador que “tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad” (Santa Cruz, 2004, p. 31).

Además, hemos visto que dicho ritmo en las raíces africanas representadas en la obra va de la mano con la capacidad de comunicación ya sea a través del lenguaje, de los gestos y de sonidos como los repiqueteos del tambor, siendo por esto reconocidos como “tambores parlantes”. Según indica Diego Penzo Vivas (2022), dichos tambores son utilizados desde hace siglos por los Griots en diversas comunidades de África con fines comunicacionales, ya que “son capaces de imitar tonos y patrones de lenguaje, fungiendo como un efectivo medio de comunicación capaz de llevar mensajes de una aldea a otra en tiempo récord” (párr. 1). Este dato nos sirve para ejemplificar la antigüedad de aquella forma de comunicación, la que se asocia a una especie de lenguaje en clave utilizado por los ancestros, lo cual Santa Cruz vincula a su vez con la energía interna del ser humano que era capaz de ser percibida y utilizada como forma de comunicación y también como inspiración artística:

Desde una intuición-conocimiento existente en el ser humano, percibió éste, desde tiempos remotos, la fuerza interna que lo habitaba. Fuerza que lo guio a expresarse, a desarrollar a través de medios, de formas, tales como la artesanía, la música, el canto, la danza, la poesía, el teatro. (2004, p. 41)

Por consiguiente, se asume que esa cualidad encontrada en los tambores africanos, que se relaciona a su vez con el ritmo universal mencionado por la investigadora peruana, se transmigró hasta América

con la llegada forzosa de las personas esclavizadas en los tiempos de la Colonia, tal como lo señala Elizabeth Muñoz Mosquera (2010) al indicar que: “La música de África penetró con sus tambores y marimbas, con sus bailes y cantos a los pueblos de uno a otro lado del Pacífico Colombiano, pues donde quiera que estén los tambores hay bailes y música Afrodescendiente” (p. 50). Ello, a su vez, vincula dicha expresión artística con la necesidad de comunicar mensajes, lo cual sirve para considerarla como parte de la tradición oral de acuerdo con la definición entregada por Jan Vansina en *Oral Tradition as History* (1985). Así, es entendida como aquellos mensajes verbales que traspasan información desde el pasado (al menos una generación atrás) al presente y que pueden ser transmitidos tanto a través del habla como con instrumentos musicales (Vansina, 1985, pp. 27-28). Esta, a su vez, se complementa con lo señalado por Nina S. de Friedemann en “De la tradición oral a la etnoliteratura”:

En América, y en otros lugares del mundo como en África, donde sus gentes durante mucho tiempo no tuvieron acceso a la escritura, muchas de sus sabidurías permanecieron en la memoria y se han expresado en mitos, cuentos y cantos o en narraciones épicas. También en rituales festivos, en fiestas sagradas, y como en África seguramente también en los toques y los silencios del tambor o en los ritmos musicales de canoas y canaletes en aguas de ríos y mares. (1997, p. 21)

Dicho ritmo, transmitido a través de estilos musicales como la salsa (sobre la base de la novela analizada), a su vez conecta con el ritmo interior que moviliza a quienes son homenajeados por Fernández Ochoa en esta obra —las bailadoras y los bailadores de dicho género en Cali— y les otorga una característica especial que, como indica Erika Silva en su reseña de YouTube sobre la novela, se relaciona con la maestría en el manejo del ritmo demostrada por la autora que hace “bailar” las palabras a lo largo de la lectura y junto con ellas quien lee también entra en esa especie de baile (2022, 05:15). A esto podemos agregar el uso de expresiones extraídas de lenguajes heredados desde África, los cuales se mezclan tanto en algunos diálogos de los personajes como también aparecen en citas de algunas canciones, dando a entender que la tradición oral bien puede darse la mano con la escritura (y viceversa) y cumplir con parte de su función esencial que Amadou Hampaté Bâ (1979) destaca al señalar que:

La tradición oral es la gran escuela de la vida, todos cuyos aspectos abarca y engloba. Puede parecer un caos a quien no es capaz de penetrar su secreto y desconcertar al espíritu cartesiano acostumbrado a definir todo en categorías bien definidas. En ella, efectivamente, lo espiritual y lo material no están disociados. (p. 18)

Dicha oralidad es celebrada en esta novela en las letras de las canciones citadas. A través de ellas es posible acercarse a las tradiciones culturales/religiosas africanas que, siguiendo a Hampaté Bâ, dan cuenta de aquella “espiritualidad” que surge asociada a la “materialidad”, en este caso, de un texto escrito y que a su vez evidencia tales influencias presentes también en la raíz cultural de América Latina. Un ejemplo de esto es el uso de algunos términos propios de las lenguas de África en las líricas de los temas citados, los cuales, producto de aquel sincretismo lingüístico, difícilmente pueden ser comprendidos en un cien por ciento, pero que de todas maneras conectan con la esencia de quienes las escuchan, generando un efecto que Maribelén intenta explicar en la novela al referirse especialmente a los cantantes Richie Ray y Bobby Cruz. Ella ejemplifica el fenómeno con la canción “Baba Coroco” que aparece en el disco *Viva Ricardo* de 1969:

Y entreveraba versos en lengua lucumí, velada pero clara, extraña pero familiar, no había nada parecido en el medio caleño, o quizá ecos yacían diluidos en el lenguaje cotidiano, quién sabe, nadie... Entonces la masa rumbera los repetía, mantra del goce, a Changó con eso le basta: Oré, oré kore iroko / Iroko ro ke ke / Alapa ire koré apaña / apaña o mi fefé... Yo we ta marú fiña magüé. (Fernández Ochoa, 2022, capítulo “Los temas de la salsa. Por Maribelén Murillo Nieto”)

Esa familiaridad de los versos que, aunque dichos en una lengua extranjera de todas maneras logran conectar a través de la salsa con el ritmo interior de quienes los escuchan (y seguramente de quienes les interpretan), dan cuenta del poder de la tradición oral y de la palabra que, siguiendo a Hampaté Bâ, al ser recitadas rítmicamente logran penetrar en la esencia humana, siendo materialización de la cadencia cuya armonía “crea movimientos, movimientos que generan fuerzas, las cuales actúan sobre las mentes que son a su vez potencias de acción” (1979, p. 20).

Así, en esa danza que se genera entre el texto y quienes leen, y donde la materialidad del mismo se enlaza con un componente místico/espiritual, también participan las bailarinas y los bailarines de la narración, en especial Rosa Carabalí quien, al igual que Maribelén y sus amigos en variadas ocasiones entra en una especie de trance al momento de comenzar a bailar, cerrando los ojos y dejándose llevar por el ritmo: “lo que a ella le importaba era interpretar la salsa y el bolero con el cuerpo. Sentía la música tal como el que ejecuta un instrumento musical: consagrando los sentidos al placer del toque” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Fundadores de la alegría”). Aquí se une otro participante al ritmo representado en la obra: el cuerpo, conformándose un grupo de interpretación guiada por pautas que en la novela se escapan a la rigidez de la lógica humana/terrenal, ya que su inspiración proviene de las raíces africanas personificadas en la novela en el santo Orisha Changó. Este, desde el principio de la obra en los dos capítulos que narra, deja en claro su influencia en la música, específicamente la caribeña: “Digamos que soy la rumba, toque de campana y clave, inspiro el son, la bomba y el mambo, la pachanga. La salsa. Todos progenie del mismo batá. Kabie sile, me saludan” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Fundadores de la alegría”). Así también es este mismo personaje espiritual el que nos sirve como nexo con la religión africana y con las memorias de la esclavitud de personas africanas esclavizadas en tiempos de la Colonia americana, entremezclando su divina presencia con su influencia en el mundo humano:

Nací en la sentina, también soy hijo del Níger y el Gambia, en una montaña remota nací de mi madre, pero también caí del cielo. Ninguna de las versiones falta a la verdad; todas refieren lo que soy. También soy el dios de la danza, el fuego y la guerra. Amante de todas en el bembé, a ellos no los excluyo. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Pieza de Rumba”)

A lo largo de las narraciones, quienes leen saben desde un principio que esta obra, si bien trata sobre este grupo de amigas y amigos, también trata de Changó y por ende del ritmo manifestado en un contexto histórico que nos conecta con la historia de la salsa y, yendo más atrás en el tiempo, con la época colonial de América, específicamente, con la esclavización de personas tanto de los pueblos originarios

como de África. Allí, sufrimiento y ritmo se enlazaron, actuando como método de sobrevivencia para quienes eran esclavizados(as), logrando traspasar las barreras temporales y consiguiendo su propia manumisión, como lo aclara Aníbal Quijano (2009):

Pasados los tiempos de la esclavitud, el ritmo pudo ser también liberado. El espacio-tiempo de la corporeidad era mayor. Sin dejar de sostenerse contra la dominación/explotación/discriminación, el ritmo pudo ser dedicado más y mejor a ser mensajero y continente de las alegrías y de las melancolías de estar vivo y sobre todo a ser un modo principal de la comunicación directa, de la danza del mundo. (p. 34)

Aquí, siguiendo lo planteado por Quijano, debemos aclarar que el ritmo al cual nos referimos, y que es representado en la obra analizada, es aquel que se conecta con las raíces ancestrales antes mencionadas. Por lo tanto, aunque en general es concebido como amenizador de festejos alrededor del mundo, debe ser entendido como símbolo de resistencia frente a los poderes coloniales imperantes que hasta hoy actúan tanto sobre el continente americano como en el africano, siendo a la vez vehículo que facilita el reconocimiento de aquellas memorias ocultadas en la historia oficial. Estas “contramemorias”, mencionadas por Oslender en el texto ya referenciado, surgen ejemplificadas en la novela de la mano con el género de la salsa, articulándose a través de este estilo musical que permite encontrar (citando a Castell, 1997) “una nueva forma de identidades de resistencia” (Oslender, 2003, p. 223). Estas son reconocidas y, por ende, transmitidas a quienes leen la obra de Fernández Ochoa a través de Maribelén, quien referencia a su vez a Nina S. de Friedemann:

Porque, en la sentina trasatlántica, intercalados como estaban, hablantes de lenguas tan distintas, dice Nina de Friedman (sic.), como lo son el español y el ruso quedaba una forma de comunicación: la percusión. El toque, vibraciones, frecuencias, profundidad, fue el transmisor de toda noticia y todo sentimiento. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Los temas de la salsa. Por Maribelén Murillo Nieto”)

Entonces, en el rescate de aquellas memorias de la esclavitud, el personaje reconoce el valor que el ritmo, generado a través de la percusión, posee desde

aquel entonces al actuar como herramienta de rescate de la identidad afrodescendiente que hasta hoy se percibe en los ritmos caribeños como la salsa y en específico para esta obra, en la salsa caleña.

Por otro lado vemos que el influjo de Changó, que surge adherido a la danza, y específicamente al ritmo, es perceptible a lo largo de toda la novela, transmutado en diversas piezas musicales en las que se conecta con quienes las ejecutan por medio de instrumentos, del canto y, sobre todo, por el baile. En la novela, su representación es absoluta tanto a través del ya mencionado dios Orisha, como del estilo narrativo, las coreografías descritas, al igual que en la discografía citada ampliamente: la obra puede ser en sí misma un ejemplo de esa ancestralidad que se conecta con las culturas originarias cuyos representantes, según aclara Victoria Santa Cruz, habrían creado:

[...] sabias combinaciones rítmicas, las que al ser percutidas o experimentadas de diferentes maneras sutiles, darían a quien las *vive* la capacidad de entrar en *sí mismo*; sintiendo, vibrando las calidades silencio-sonido, despertando a niveles de conciencia, y, redescubriendo la unidad orgánicamente. (2001, p. 235)

El efecto de este ritmo ancestral atraviesa las barreras del tiempo y el espacio: permanece, transmuta y resurge en diversos estilos musicales que nacen en distintos contextos desde donde se fueron sumando otros componentes a los ritmos originarios y conformaron un variado grupo de estilos que son parte del constante devenir rítmico y musical. Lo anterior es ejemplificado por Teresa, otra de las amigas del grupo de Rosa, durante una entrevista realizada al grupo:

Cuba puso la clave, Nueva York contribuyó con el jazz y el rock, Puerto Rico puso los músicos y Cali los bailarines. Sabemos que hay grandes compositores e intérpretes del género de varias nacionalidades, por supuesto: Panamá, República Dominicana, Venezuela, Perú, Colombia. Sabemos que la clave llegó de África o se cocinó en los viajes trasatlánticos, en las sentinas. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “La Entrevista”)

Aquí vemos que el orgullo del personaje, en tanto bailarina caleña de salsa, no nubla su reconocimiento de las demás contribuciones al género por parte de otros países, sino más bien les hermana con

la raíz ancestral común que para este caso se centra en África, en la época de la esclavitud en las colonias americanas. Ello da cuenta a la vez de su nivel de conexión con esa ancestralidad que, siguiendo a Santa Cruz, a pesar de haber sido detenida “no es imposible reactualizar, reencontrando aquello que le dio origen” (Santa Cruz, 2004, p. 70). Lo expresado anteriormente por la investigadora da cabida para comprender que estas expresiones musicales unidas al ritmo universal originario han ido deviniendo en el tiempo y la historia en diversos estilos sin por esto desconectarse del “cordón umbilical” que ayuda a reconectar con la esencia del ser humano y que, como señala la autora, “aún lo alimenta y sostiene” (Santa Cruz, 2004, p. 61). Tales representaciones se encuentran en diversos estilos que no se limitan al espacio geográfico del Caribe, sino que se expanden por toda América, como sucede con la salsa, la rumba, el bolero y la pachanga, entre otros. En la entrevista realizada por Mario Jursich en octubre de 2020 para el canal de YouTube “Planeta de Libros”, Adelaida Fernández Ochoa atribuye la vigencia de dichos ritmos a los bailarines y bailarinas caleños y caleñas. Este grupo, a pesar de los problemas que les aquejan (enfermedades, muertes, el desamor, entre otros) ha logrado mantener una atmósfera “optimista” que une a sus miembros y cuyo elemento cohesionador es la música, la cual pasa a convertirse “en el espíritu del pueblo” (Jursich, 2020, 25:46). Con esto vemos que la autora traspasa las barreras de la ficción, dando cuenta de la forma en que las personas logran enfrentar las adversidades cuando están conectadas con su ritmo interior y universal que rige el orden cósmico investigado por Victoria Santa Cruz y que, para el caso de la novela aquí analizada, se entrega bajo la mirada particular de una mujer afrodescendiente. En ella, así como en el grupo de personajes en torno a los cuales gira la trama, se ejemplifica aquella “rítmica tensión” generada por los obstáculos que han sabido enfrentar y utilizar para salir enriquecidos, rindiendo tributo a su herencia ancestral celebrada en un ritmo tan alegre y universal como lo es la salsa.

4. Conclusiones

Finalmente podemos señalar que, en la obra aquí analizada, vimos cómo en la particularidad de su narrativa se entrega un abordaje distinto sobre la herencia colonial. Esta, muchas veces es asumida solo como

un factor negativo debido al daño que causó al ser considerada e impuesta como superior a las herencias ancestrales provenientes de los pueblos originarios y de las comunidades africanas. Sin embargo, más allá de estancarse en aquella mirada, muy válida por lo demás en tanto enrostradora y develadora de aquellas desastrosas experiencias que son parte de las raíces de América, Fernández Ochoa nos invita a reflexionar sobre el aporte que se genera a raíz de la mezcla de aquellas culturas.

En esta novela, la autora muestra cómo dicha hibridez ha estado históricamente presente en las bases culturales que conforman a este continente a raíz del proceso de transculturación forzada y mestizaje que, como señala Darío Henao en el prólogo de la ya mencionada *Changó el Gran Putas*, llevó a los esclavizados, hombres y mujeres, traídos desde África en la época de la Colonia a mezclarse con quienes pertenecían tanto a los pueblos originarios como con los colonizadores (Zapata, 1983, p. 19). Una de las consecuencias de dicho proceso fue el nacimiento de diversas expresiones artísticas que dan cuenta de esa mixtura, como lo son, por ejemplo, el género musical de la salsa y la novela aquí analizada actuando, a la vez, como instrumentos de rescate de la ancestralidad africana presente en la raíz de América.

Así mismo, es necesario destacar la relevancia de la disciplina creada por Victoria Santa Cruz Gamarra, en tanto método que puede servir para abordar la vida desde una perspectiva “otra”, como la que hemos propuesto que surge ejemplificada en *Toques...*, pero que no se limita a ella. Esto ya que la conexión con el “ritmo interior”, que a la vez es universal, se puede encontrar reflejada en las formas de vida, tanto de diferentes personas, como también en colectividades de diversas partes del mundo. Ejemplo de ello es el grupo de bailarores caleños de salsa homenajeados en la obra seleccionada para este análisis, cuyo rol protagónico asignado a Rosa Carabalí se une a la función narrativa de Maribelén, dando cuenta de aquella labor reivindicativa de las resistencias llevadas a cabo históricamente por las mujeres afrocolombianas y que se ha transformado en la bandera de lucha de Adelaida Fernández Ochoa, quien, como indicamos, está ganando múltiples reconocimientos a escala latinoamericana.

Vemos que en la narración de *Toques...* se transmite una armonía entre expresiones culturales, tanto orales como escritas, haciendo que el perfecto balance se mantenga de principio a fin, lo cual se hermana con la disciplina/filosofía propuesta por Santa Cruz, dando cuenta de que la tensión que se genera entre dos “opuestos” puede resultar benéfica para ambas partes mientras se respeta el código encerrado en el ritmo interior que cada persona posee dentro de sí, el que a su vez es parte del orden cósmico que rige a todo el universo.

Para culminar, podemos agregar que el planteamiento de Santa Cruz también se ejemplifica en la novela de Fernández Ochoa a través de la representación de las vivencias de los personajes, al igual que en el estilo narrativo y en el sincretismo celebrado en las expresiones religiosas/culturales encontradas en la obra. Sumado a esto, se puede señalar que las referencias musicales presentes en la narración (canciones de salsa, pachanga y boleros) ponen en tensión e interpelan a las posturas patriarcales/colonizadas que, a través de este análisis, son invitadas a entrar en el ruedo de la sana competencia en tanto parte esencial de la rítmica tensión que invita a conocer

[...] el sabor del ritmo, el ritmo que no tiene urgencia de alcanzar la otra orilla. El ritmo que sabe estar en las diferentes sutiles calidades de hacer, con un único interés: vivir la acción, vivir el devenir, vivir el crecer, para llegar a ser. (Santa Cruz, 2004, p. 80)

Agradecimientos

La siguiente investigación es parte del proyecto “Crisis humanitaria y migración en la novela reciente de África y Latinoamérica” de Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020, Folio 11200367, y por la Cátedra Fernão de Magalhães vinculada al Camões Instituto-PT, junto al “Laboratorio de Investigación en Literatura y culturas del océano y catástrofes”, coordinados por la Dra. Daiana Nascimento dos Santos en el Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Referencias bibliográficas

- Álvarez A. y su Son. (2010). ¿Y que tú quieres que te den? [Canción]. En *Que suene el son caballero*. Bis Music.
- Artel, J. (1940). *Tambores en la noche*. Plaza y Janés.
- Bravo Ruiz, R. (s. f.). *Victoria, una maestra peruana*. Colegio Jean Le Boulch. <https://jlb.edu.pe/filosofia/victoria-una-maestra-peruana/>
- CNPV. (2018). Censo Nacional de Población y Vivienda 2018. <https://geoportal.dane.gov.co/geovisores/sociedad/cnpv-2018/>.
- De Friedemann, N. S. (1997). De la tradición oral a la etnoliteratura. *Revista América Negra*, 13, 19-27. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wdf.5>
- Fernández Ochoa, A. (2006). *Que me busquen en el río*. La Serpiente Emplumada.
- Fernández Ochoa, A. (2011). *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana. Entre la fundación y la africanidad*. [Tesis para optar al grado de Maestría en Literatura Colombiana]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Fernández Ochoa, A. (2015). *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fernández Ochoa, A. (2017). *Afuera Crece un Mundo*. Seix Barral.
- Fernández Ochoa, A. (2019). "Pan de vida". *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* [E-pub]. Seix Barral.
- Fernández Ochoa, A. (2020). *Toques de Son Colorá* [E-pub]. Seix Barral.
- Hampatê Bâ, A. (1979). Los archivos orales de la historia. *El correo de la UNESCO*, 32, 17-23. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074777_spa
- Jursich, M. (2020, 14 de octubre). *Presentación del libro Toques de son colorá* [Video]. Planeta de libros. <https://www.youtube.com/watch?v=OOWhlGtXA4>
- Muñoz Mosquera, E. (2010). La música afrodescendiente. Una expresión de resistencia. En Martha Lucía Barriga Monroy (Comp.). *Investigación, Interdisciplinariedad y Educación Artística*. (pp. 50-53). https://www.academia.edu/380807/Investigaci%C3%B3n_interdisciplinariedad_y_educaci%C3%B3n_art%C3%ADstica
- Obeso, C. (1877). *Cantos populares de mi tierra*. Universidad del Norte.
- Oslender, U. (2003). "Discursos ocultos de resistencia": tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista colombiana de antropología*, 39, 203-236. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1241>
- Penzo Vivas, D. (2020). Los tambores parlantes de África. *Ritmos Globales. Revista online de músicas del mundo*. <https://ritmosglobales.com/los-tambores-parlantes-de-africa/>.
- Quijano, A. (2009). Fiesta y poder en el Caribe. Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero. En A. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas "mullatas" y la subversión del baile* (pp. 33-38). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783865278234-002>.
- Ray, R. y Cruz, B. (1969). *Baba Coroco* [Canción]. En *Viva Ricardo*. United Artists Records.
- Sánchez Villarreal, F. (2020, 5 de noviembre). *Adelaida Fernández Ochoa. La liturgia de la clave*. Canal Trece. <https://canaltrece.com.co/noticias/adelaida-fernandez-ochoa-la-liturgia-de-la-clave/>
- Sandoval, S. A. (2011). El canto de la sangre: la música en la poesía de Jorge Artel. *Todas as Musas*, 2(2), 204-218. https://www.todasasmusas.com.br/04Sergio_Sandoval.pdf.
- Santa Cruz Gamarra, V. (2001). El importante rol que cumple el obstáculo. En M. Hernández, et ál.), *El Perú en los albores del siglo XXI. 5 ciclos de conferencias* (pp. 231-244). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Santa Cruz Gamarra, V. (2004). *Ritmo... El eterno organizador*. Ediciones COPÉ. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/ritmo-el-eterno-organizador/>.

- Silva, E. (2022, 4 de junio). "Toques de son colorá", Adelaida Fernández Ochoa [Video]. Erika Silva. <https://www.youtube.com/watch?v=-t-PRRZRoLc>.
- Vansina, J. (1985). *Oral Tradition as History*. University of Wisconsin Press.
- Wade, P. (2011). La identidad y la música afrocolombiana. *Afrodescendencia aproximaciones contemporáneas desde América latina y el Caribe*. Centro de Información de las Naciones (pp. 91-98) Río de Janeiro: Centro de Información de la Región-CINU. <https://alfarcolectivo.files.wordpress.com/2013/10/maffia-zub-onu.pdf>
- Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

Los viajes de Inkarrí y la escena del encuentro: una lectura de *Los juicios finales* de Peter Elmore

The Journeys of Inkarrí and the Scene of Encounter: A Reading of *Los juicios finales*, by Peter Elmore

Javier Muñoz-Díaz

St. Lawrence University, Canton, Nueva York, Estados Unidos de América

Contacto: jmunozdiaz@stlawu.edu

<https://orcid.org/0000-0003-4219-677X>

RESUMEN

Los juicios finales, el último y más ambicioso libro de crítica de Peter Elmore, es una contribución fundamental al estudio del campo cultural e intelectual peruano en la segunda mitad del siglo XX. Sustentado en una minuciosa reconstrucción bibliográfica, el libro establece que el hallazgo del ciclo mítico de Inkarrí entre 1955 y 1956 fue el origen de la visión letrada más difundida e influyente de las mentalidades andinas. A partir de este descubrimiento, la *intelligentsia* peruana postula que el campesinado indígena tiene una mentalidad de raíz mítica y de proyección mesiánica. En *Los juicios finales*, Elmore analiza el impacto de esta visión en las ciencias sociales, la literatura y las artes plásticas. En esta nota de comentario bibliográfico, además de examinar cada sección y capítulo, identifico la centralidad de dos figuras para los objetivos y la organización del libro: José María Arguedas (quien fue el difusor más creativo de la nueva perspectiva sobre las mentalidades andinas) y Alberto Flores Galindo (cuya tesis sobre la "utopía andina" tiene diferencias sustanciales con la del "mesianismo andino"). Finalmente, esta nota comenta algunos límites de *Los juicios finales*, particularmente la ausencia de una perspectiva interseccional de género, raza y clase que relativice la escena (invocada en la introducción) del "encuentro entre el intelectual y el hombre andino".

Palabras clave: José María Arguedas; Alberto Flores Galindo; Inkarrí; Andes; Utopía andina; Mesianismo andino; Milenarismo andino; Historia de las mentalidades; Historia intelectual.

ABSTRACT

Los juicios finales, Peter Elmore's latest and most ambitious book of criticism, is a fundamental contribution to the study of the Peruvian cultural and intellectual field in the second half of the 20th century. Based on a meticulous bibliographical reconstruction, the book establishes that the discovery of the Inkarrí mythical cycle between 1955 and 1956 originated the most widespread and influential lettered vision of Andean mentalities. The Peruvian intelligentsia postulates indigenous peasants as having mythical roots and messianic projection from this discovery. *Los juicios finales* analyzes the impact of this vision on the social sciences, literature, and visual arts. In this bibliographic review, in addition to examining each section and chapter, I identify the centrality of two figures for the book's objectives and organization: José María Arguedas (who was the most creative disseminator of the new perspective on Andean mentalities) and Alberto Flores Galindo (whose thesis on the "Andean utopia" has substantial differences from that of "Andean messianism"). Finally, this bibliographic review comments on some limitations of *Los juicios finales*, particularly the absence of an intersectional perspective of gender, race, and class that relativizes the scene (invoked in the introduction) of the "encounter between the intellectual and the Andean man."

Keywords: José María Arguedas; Alberto Flores Galindo; Inkarrí; Andes; Andean utopia; Andean messianism; Andean millenarianism; History of mentalities; Intellectual history.

1. Historia intelectual y cultural

El quinto libro de crítica de Peter Elmore, *Los juicios finales. Cultura peruana moderna y mentalidades andinas* (2022) no solamente es el más extenso y ambicioso de su carrera, sino que también es el más iluminador y estimulante. Si los cuatro libros anteriores se insertan cómodamente en los estudios literarios, este último se involucra con la historia cultural e intelectual, con las transformaciones de la *intelligentsia* peruana y su problemática articulación con los sectores andinos populares. Escrito con la elegancia de un ensayo, el texto ofrece, además del análisis de la representación letrada del indígena, una reconstrucción de las operaciones de intercambio, traducción, desplazamiento y distorsión que atraviesan las interacciones entre sectores de la élite y el campesinado andino pobre en la segunda mitad del siglo XX^I. El objetivo de *Los juicios finales* es examinar el diálogo intelectual y artístico que se produjo en el marco de los movimientos de masas más importantes a mediados del siglo pasado: la toma de tierras por parte de campesinos indígenas y las migraciones del campo a la ciudad. A partir de este diálogo (fragmentado y desigual, con múltiples interlocutores, pero caracterizado por el entusiasmo), se constituyó una visión de lo indígena que, aunque tuvo un origen académico y especializado, se diseminó hasta alcanzar a actores diversos del cuerpo social.

Un primer logro de *Los juicios finales* es que, a lo largo de sus catorce capítulos divididos en cinco secciones, la tesis central se comunica con claridad. Elmore propone que el descubrimiento letrado del ciclo mítico de Inkari, por medio de trabajos de campo en Q'ero (Cusco) y Puquio (Ayacucho) entre los años 1955 y 1956, sustentó una nueva visión acerca del campesinado andino pobre. Esta perspectiva sobre el sujeto popular andino, que excede los círculos especializados y gravita sobre la esfera pública hasta los últimos años del milenio pasado, postula que su mentalidad tiene una raíz mítica y una proyección mesiánica. La tesis es polémica, pero no puede negarse que su carácter combativo se debe precisamente a su atractiva sencillez. Asimismo, la sólida articulación de esta tesis evita que el libro de Elmore se convierta en una mera colección de ensayos independientes.

Un punto central de *Los juicios finales* es que, aunque el ciclo mítico de Inkari se encuentre en el origen, la nueva visión letrada de las mentalidades

andinas se sostiene en una versión del mito que no coincide con ninguna de las versiones recopiladas en el trabajo de campo. Elmore sostiene que el “relato canónico” de Inkari (el retorno del Inca decapitado para invertir el orden injusto de la colonización)

[...] no es producto de la memoria oral popular, sino de la interacción de esta —a través de la entrevista entre un antropólogo y un informante— con las preocupaciones y las prácticas de la intelectualidad peruana de la segunda mitad del siglo XX. (2022, p. 114)

Para desarrollar esta tesis, Elmore ofrece una lectura atenta y sensible de materiales diversos (la mayoría publicados entre 1956 y 2006) que citan, reelaboran o recogen ecos de la versión mesiánica del mito de Inkari. El corpus de *Los juicios finales* incluye textos literarios como relatos, novelas, poesía y teatro (tanto de creación original como traducciones), obras plásticas y performativas (tanto de creación individual como colectiva) y trabajos académicos de antropología y etnohistoria. Es encomiable el rigor en el manejo de un archivo tan numeroso, así como la flexibilidad del estilo para orientar al lector en esferas intelectuales y artísticas tan diversas^{II}.

La organización de *Los juicios finales* no es estrictamente cronológica, sino que se enfoca en vertientes o problemas específicos del desenvolvimiento de la visión letrada de las mentalidades andinas. El primer capítulo, que funciona como introducción y lleva el título “Encuentros con los Andes”, ofrece una periodización del campo intelectual peruano desde la guerra con Chile hasta la actualidad, explicando con detalle el marco conceptual y afectivo de los intelectuales y artistas desde mediados del siglo XX. La introducción también ofrece el marco teórico sobre mesianismo, milenarismo y apocalipsis (Norman Cohn, Maria Isaura Pereira de Queiróz, Eugen Weber), así como sobre las relaciones entre milenarismo, rebeliones campesinas y pensamiento radical moderno (Friedrich Engels, Karl Mannheim, Ernst Bloch, Eric Hobsbawm). Los siguientes tres capítulos conforman la primera sección, titulada “Inkari: retornos y migraciones”, y analizan el hallazgo y la difusión del catalizador de este proyecto de investigación. Los capítulos cinco y seis, que componen la sección “Del Taki Onqoy a Tupac Amaru: volver al otro orden”, discuten el impacto del descubrimiento de Inkari

en los estudios historiográficos sobre el periodo colonial. Los capítulos siete, ocho y nueve, agrupados en la sección “Las muertes del Inca en quechua: la elegía, el drama y las fiestas”, se enfocan en un fenómeno paralelo a la difusión del ciclo de Inkarrí: las representaciones en quechua de la muerte del Inca. Los capítulos diez, once y doce, que constituyen la sección “El fantasma del Inca: artes plásticas, poesía y novela”, comentan la influencia de la imagen de la muerte del Inca, modulada por el mito de Inkarrí, en formas y géneros artísticos cultos. Finalmente, los dos últimos capítulos del libro, agrupados en la sección “José María Arguedas: la escritura después de Inkarrí”, están dedicados exclusivamente a la literatura de este escritor indigenista, a quien se reconoce como el más creativo explorador de las transformaciones de las mentalidades andinas.

En esta nota de comentario bibliográfico, comienzo discutiendo la importancia de dos escritores peruanos que, además de ser materia de análisis, establecen los parámetros del libro y organizan sus materiales. Estas dos figuras son José María Arguedas y Alberto Flores Galindo. Luego, ofrezco un análisis de las secciones y los capítulos de *Los juicios finales* en su orden de aparición, apuntando detalles específicos a cada uno de ellos, como los límites de la escena del “encuentro del intelectual con el hombre andino” (p. 11) por la ausencia de una perspectiva de género/raza.

2. Arguedas es el principio y el fin

José María Arguedas es uno de los recopiladores y el principal difusor/recreador del ciclo mítico de Inkarrí, por lo que *Los juicios finales* se ocupa de analizar la mayor parte de su producción literaria y antropológica desde mediados de la década de 1950. Incluso podría afirmarse que, en cierto sentido, *Los juicios finales* es un libro sobre la “obra” de Arguedas si por tal entendemos no solo los textos firmados por este autor, sino también la configuración de un contexto de recepción acerca de lo andino. La tesis central del libro, que compete al campo cultural peruano a mediados del siglo XX, encuentra su más precisa expresión en la trayectoria de Arguedas. Elmore propone que el hallazgo del ciclo mítico de Inkarrí en Puquío en 1956 desencadenó motivos, imágenes, tonos y acentos de una sensibilidad mesiánica desde, por lo menos, *Los ríos profundos* (1958).

En *Los juicios finales*, Elmore utiliza varios textos de Arguedas para introducir vertientes de la nueva visión letrada acerca del sujeto popular andino. La primera sección empieza discutiendo el ensayo antropológico “Puquío, una cultura en proceso de cambio” (1956), mientras que la tercera sección comienza con un análisis de su traducción del poema quechua “Apu Inka Atawallpaman” (1955). El efecto retórico de esta distribución es que Arguedas es el iniciador de tradiciones de lectura sobre las mentalidades andinas. Asimismo, la última sección de *Los juicios finales*, dedicada exclusivamente a la literatura de Arguedas, establece que su figura autorial es el sintetizador de los imaginarios y las sensibilidades acerca de lo andino en la segunda mitad del siglo XX.

Desde mi perspectiva, la propuesta de Elmore dialoga (sin mencionarla) con una conocida interpretación de Nelson Manrique sobre la obra antropológica que Arguedas realizó en la década de 1950. Según Manrique, en textos como “La sierra en el proceso de la cultura peruana” (publicado en 1957) y “Evolución de las comunidades indígenas: el valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo” (redactado en 1956, pero publicado póstumamente), el escritor se muestra alineado con la tesis desarrollista de la antropología funcionalista estadounidense, que promovía el mestizaje como inserción en la lógica capitalista. El juicio del historiador es lapidario: “en este periodo de su producción, Arguedas era un intelectual culturalmente colonizado” (Manrique, 1999, p. 97). El historiador añade que, al final de su vida y debido al entusiasmo por la Revolución cubana, Arguedas cambió de postura y recuperó el radicalismo de la década de 1930. Martin Lienhard, en su introducción a la recopilación de la obra antropológica y cultural de Arguedas, matiza el severo juicio de Manrique, pero coincide en que al final de la vida del escritor se produjo un cambio significativo: “En la década de 1960, bajo el impacto de los movimientos revolucionarios asiáticos (China, Vietnam) y latinoamericanos, Arguedas deja atrás definitivamente las hipótesis del desarrollismo para acercarse al pensamiento anti-imperialista en boga” (2012, p. 39). Aunque Elmore no cita directamente estos textos de Manrique y Lienhard, su interpretación del impacto de Inkarrí en la obra de Arguedas parece darles a estos cambios políticos y estéticos una explicación genética y biográfica.

Por otra parte, aunque en *Los juicios finales* se enfatice constantemente la importancia de Inkarri para Arguedas, sería inapropiado concluir que este hallazgo constituya una divisoria de aguas. Como indica José Alberto Portugal, parece más productivo hablar de procesos de intensificación y cristalización:

Uno podría regresar en la obra de Arguedas hasta la época de *Yawar fiesta* y oír la entonación profética, la verbalización del motivo de la espera mesiánica (aún tímida y en tonos bajos, pero presente), desde los primeros capítulos de la novela. Ese contenido estuvo allí desde el principio, pero no se actualizará con el sentido fundamental que ya tiene para mediados de los sesenta hasta después del “descubrimiento” de Inkarri. (2011, p. 103)

El apunte de Portugal es necesario para matizar algunas de las conclusiones del libro de Elmore, no solo en lo que compete al análisis de Arguedas, sino de los otros materiales allí discutidos. El motivo de Inkarri permite identificar un cambio en las perspectivas letradas sobre lo andino, pero el riesgo está en mistificar su valor explicativo. No hay que atribuirle a Inkarri más poder del que realmente tiene, aunque se trate, en palabras de Arguedas, de “una criatura tan sabia y resistente” (1956, p. 232). La minuciosa documentación e historización realizada por Elmore evita, en mayor medida, este riesgo.

3. El ejemplo de Flores Galindo

Puede afirmarse que la estructura de *Los juicios finales* se inspira en el libro más importante de Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (publicado originalmente en La Habana por Casa de las Américas en 1986), cuya tesis es el desarrollo histórico de imaginarios utópicos y proyectos revolucionarios que buscaron resolver la fragmentación social andina tras la invasión española. Los estudios históricos de Flores Galindo son el tema de un capítulo de *Los juicios finales*, pero su figura reaparece constantemente a lo largo del libro, estableciendo puntos de contacto y articulando su tesis central. *Los juicios finales* no es en sentido estricto una reescritura o actualización de *Buscando un Inca*, sino una reconstrucción detallada del contexto intelectual, los imaginarios y las sensibilidades que nutrieron a Flores Galindo para producir su obra mayor. Asimismo, hay una dimensión testimonial en la discusión sobre

el autor de *Buscando un Inca*, dado que Elmore fue su amigo personal. El libro contiene pasajes muy emotivos sobre la desaparición física de varias generaciones de intelectuales y artistas, a quienes el autor de *Los juicios finales* rinde homenaje.

A partir del análisis de la obra de Flores Galindo, Elmore establece convincentemente las diferencias entre dos perspectivas que algunos comentaristas usan de manera imprecisa o intercambiable: el “mesianismo andino” (propuesto en 1973 por Juan Osio) y la “utopía andina” (expuesto por primera vez en 1982 por Flores Galindo y Manuel Burga). Ambas tesis comparten el mismo corpus de trabajo, pero la diferencia clave está en el rol asignado a los procesos históricos en la configuración de las mentalidades. La tesis mesiánica postula que, a pesar de los avatares de la historia, la mentalidad indígena no ha cambiado en lo esencial. En cambio, la “utopía andina” no solo reconoce el devenir histórico, sino que postula la capacidad movilizadora de las mentalidades en el presente. Asimismo, esta diferencia conceptual tiene efectos políticos. Mientras que los promotores de la ideología mesiánica desestiman la articulación de la tradición milenarista autóctona con los movimientos revolucionarios modernos, “en la base misma de la noción de ‘utopía andina’ está la expectativa de que la energía imaginativa y la orientación transformadora de los mitos y creencias populares sean incorporados a un proyecto socialista” (Elmore, 2022, p. 36). Elmore sugiere un vínculo entre los promotores de la tesis de la “utopía andina” y lo que Flores Galindo llamó la Generación del 98, en particular aquel sector que militó en la *Nueva Izquierda* o simpatizó con ella (2022, p. 96). Lo importante a destacar aquí es que Flores Galindo, en tanto miembro más destacado de esta generación, no solo constituye un interlocutor en el proceso de investigación, sino una inspiración ética sobre el sentido del trabajo intelectual.

Entre las tesis del “mesianismo andino” y de la “utopía andina”, Elmore se muestra más crítico con la primera porque postula una visión esencialista de las culturas andinas. Las consecuencias políticas y éticas de ambas tesis serían evidentes en los años del Conflicto Armado Interno (1980-2000). Según *Los juicios finales*, desde el principio de la guerra, la tesis mesiánica fue usada por un sector de la *intelligentsia* para explicar la violencia política a partir del

[...] estereotipo del campesino quechuahablante como un sujeto ajeno a la modernidad y la nación, guiado por atavismos mítico-mágicos, regido por un *ethos* mesiánico (o, en su defecto, meramente arcaico) y dispuesto, en condiciones de crisis, a ejercer ritualmente la violencia en sus formas más extremas. (2022, p. 85)

Elmore señala explícitamente a Juan Ossio, quien sostuvo esta tesis “con tenacidad, pese a la falta de evidencia empírica” (2022, p. 42). Asimismo, en el epílogo, se menciona que esta concepción simplificadora de lo andino está en el informe de Ossio y Fernando Fuenzalida sobre el caso Uchuraccay (el asesinato en 1983 de ocho periodistas y un guía por parte de comuneros serranos)^{III}.

En el caso de Alberto Flores Galindo, principal promotor de la “utopía andina”, Elmore es enfático en señalar que este historiador rechazó “la idea de que Sendero Luminoso exprese, ni siquiera de un modo tortuoso y aberrante, [el] encuentro entre el marxismo y la utopía andina” (2022, p. 116). Al respecto hay un malentendido que parece deberse a que, en *Buscando un Inca*, al comentar las zonas declaradas en estado de emergencia en la década de 1980, Flores Galindo comenta: “El área del sur puede superponerse al mapa del Taqui Onkoy [sic] en el siglo XVI” (2005, p. 364). Sin embargo, a pesar de esta coincidencia de geografía, el historiador está interesado en la violenta represión estatal como expresión contemporánea del “racismo” (aquello que, en otra sección del libro, denomina la vertiente opuesta a la “utopía andina”) que criminaliza a los campesinos serranos y estigmatiza el pensamiento de izquierda. En el epílogo de *Buscando un Inca* (incluido en la segunda edición publicada en Lima por el Instituto de Apoyo Agrario en 1987), Flores Galindo reconoce el componente autoritario del mesianismo y postula la necesidad de crear nuevas ideas y mitos para “combinar a lo más viejo con lo que todavía ni siquiera existe” (2005, p. 374), incluso si ello significa renunciar a la “utopía andina”.

4. La problemática escena del encuentro (introducción)

Aquí empiezo con el análisis secuencial de *Los juicios finales*. En el capítulo uno, que opera como introducción, Elmore utiliza la escena del “encuentro del intelectual con el hombre andino” para elucidar los

procesos históricos y las herramientas conceptuales de su ambicioso proyecto de investigación. Esta escena paradigmática es una referencia directa a las líneas iniciales de *Buscando un Inca*, que a su vez citan una reflexión del historiador Jorge Basadre en la segunda edición de *Perú: problema y posibilidad* (1978). Hay en este ejercicio intertextual no solamente el reconocimiento de una afiliación intelectual, sino también de una perspectiva ética (y política) común que ha sido fructífera para la reflexión sobre los dilemas de la nación peruana. Sin embargo, la escena del “encuentro” es debatible porque simplifica la compleja red de intercambios entre los sectores letrado y popular.

A partir de esta escena paradigmática, que para Elmore define a la cultura peruana moderna, se establecen los linderos entre la etapa histórica que es materia de *Los juicios finales* con la inmediatamente precedente (las primeras décadas del siglo XX) y con la posterior (en la que nos encontramos hoy en día y desde la que se escribe y lee el libro de Elmore). Mientras que la *intelligentsia* de la década de 1920 (Mariátegui, Valcárcel) se enfocó en la comunidad andina en tanto realidad material y económica, hoy en día los sectores letrados manejan un vocabulario humanitario para discutir el impacto y las secuelas del Conflicto Armado Interno (1980-2000). En medio de ambas etapas, en la segunda mitad del siglo XX, el giro cultural en la percepción letrada acerca del sujeto popular andino estuvo modulado por la institucionalización de la antropología y la etnohistoria. El ciclo mítico de Inkarrí fue registrado siguiendo los protocolos de estas dos disciplinas académicas.

La escena del “encuentro” parte de un hecho fáctico (los antropólogos que recopilaban el ciclo mítico de Inkarrí tuvieron encuentros con informantes indígenas), pero en la introducción esta escena adquiere un valor metafórico o emblemático. El mismo problema afecta a la dimensión de raza/etnia, que solo es mencionada por Elmore para caracterizar a los escritores Ricardo Palma (p. 24) y José María Arguedas (p. 47). La introducción de *Los juicios finales* posiciona a estos dos escritores como figuras emblemáticas del racismo del mestizaje y de la cultura andina moderna, respectivamente. Hubiera sido importante que la introducción problematizara en qué medida la racialización y la genderización posiciona a cada persona en las redes de intercambio sobre las mentalidades andinas.

Mi mayor reparo a *Los juicios finales* es la mistificación de la escena del “encuentro”, porque simplifica un proceso histórico que otras secciones del libro (como se verá más adelante) elucidan con mayor solvencia y detalle. En primer término, no reconoce las dinámicas de poder que configuran a sus participantes. En lugar de observar lo que separa a los interlocutores (la fractura social e histórica entre la élite y el pueblo), habría que observar aquello que ambos comparten y que les permite participar de ese mismo encuentro: un conjunto de privilegios vinculados al género (lo masculino) entrelazado con la raza y la clase social. En segundo lugar, se termina por establecer una oposición binaria (Lima vs. el interior del país) que encubre las continuidades, yuxtaposiciones y diferenciaciones internas de cada sector. El resultado de este androcentrismo y binarismo es que (casi) todos los participantes del debate son hombres y que (casi) todos los que tienen el rango de intelectual están vinculados al circuito capitalino.

Es meritorio que, en el primer pie de página de *Los juicios finales*, Elmore reconozca el androcentrismo de la selección del corpus y el marco conceptual. Sin embargo, la dimensión de género no debería reducirse a un listado de investigadoras a las que se les asignó el sexo femenino al nacer. Un reconocimiento cabal de este problema debería elucidar en qué medida la división de género afecta, además del contenido del debate, los espacios de intercambio y los protocolos de la comunicación. ¿En qué medida el género (entrelazado con la raza y la clase) establece la legitimidad de cada individuo para participar del diálogo? Aunque *Los juicios finales* no indaga en esta pregunta, el epílogo titulado “Últimas observaciones” ofrece una exposición de la tesis y los argumentos del libro mucho más persuasiva que la expuesta en la introducción. En lugar de apelar a la escena del encuentro, el epílogo reconoce la importancia de “la glosa y la cita” (2022, p. 405) en el establecimiento de la visión letrada acerca de la mentalidad andina como mítica y mesiánica.

Curiosamente, en *Los juicios finales* se presenta un brevísimo ejemplo de la manera en que la perspectiva de género puede ser incorporada al análisis global de las mentalidades. En el notable capítulo nueve, dedicado a las representaciones populares de la muerte del Inca, se incluye el acápite “Las mujeres y la fiesta”, que elucidada la magnitud de la participación femenina en el calendario festivo andino a pesar de estar invi-

sibilizada en las fuentes. Los documentos disponibles tienen una clara perspectiva masculina (tanto en el caso del “intelectual local” Herminio Ricaldi como en el de los historiadores profesionales Flores Galindo y Burga), pero a partir del análisis textual y performativo Elmore señala que “la iniciativa y la presencia de las mujeres se hallan en la génesis misma de la fiesta” (2022, p. 259). Es decir, el rol de las mujeres no es secundario y sin prestigio, sino colmado de liderazgo y responsabilidad. Esta deficiente caracterización de la participación femenina se debe menos al machismo individual que a la estructura patriarcal de la sociedad peruana. Si bien la naturaleza misma de la fiesta (en tanto práctica colectiva en constante recreación) permite reconocer la invisibilización del rol femenino, este enfoque debería ser aplicado a los productos culturales prestigiosos y de autoría individual. ¿Qué roles cumplieron las mujeres en la creación de plataformas, protocolos e ideas para la discusión sobre las mentalidades andinas a mediados del siglo XX? ¿Qué rol cumplió la división social de género (interceptada con la raza y la clase) en la configuración del debate?

5. Inkarri y sus precursores (secciones primera y segunda)

La primera sección, dedicada a la difusión letrada del ciclo mítico de Inkarri, está conformada por tres capítulos organizados cronológicamente. El capítulo dos, “Inkarri: el descubrimiento y la migración”, empieza con el hallazgo de este ciclo mítico y concluye con la publicación en 1967 del influyente ensayo de Arguedas “Mitos quechuas post-hispánicos”, que presenta el estado de la cuestión sobre las investigaciones en torno a Inkarri. El contraste entre estos dos hitos permite constatar que, en el curso de una década, los mitos de origen (recopilados en Q'ero) han perdido relevancia frente a los “mitos mesiánicos” (así llamados por Arguedas, quien los recopiló en Puquio). En *Los juicios finales*, Elmore utiliza imaginativamente el motivo de la migración para explicar el éxito de la recepción letrada del ciclo de Inkarri. Mientras Arguedas comprobó en 1956 que el mito de Inkarri era recesivo y había perdido relevancia para los jóvenes comuneros de Puquio, su versión mesiánica convocó la atención y el entusiasmo de “los universitarios e intelectuales jóvenes que en la década de 1960 se inclinaron masivamente por una solución revolucionaria y popular a la ya larga crisis del poder oligárquico en el

Perú” (2022, pp. 61-62). Al estudio de la producción intelectual de estos jóvenes entusiastas están dedicados los capítulos tres, “Inkarri: la revolución y el retorno”, y cuatro, “Inkarri: del mesianismo a la utopía”. En estos, Elmore propone la diferenciación entre las tesis del “mesianismo andino” y la “utopía andina” que hemos explicado antes.

La segunda sección del libro, “Del Taki Onqoy a Tupac Amaru II: volver al otro orden”, está dedicada a la influencia del contexto de recepción creado por el “relato canónico” de Inkarri en la historiografía colonial. A partir de la segunda mitad del siglo XX, se propusieron relatos alternativos del pasado colonial peruano que destacaban la voluntad mesiánica y revolucionaria de los pueblos andinos. El capítulo cinco, “Taki Onqoy: tierra en trance”, es uno de los puntos más altos del libro por el cuidadoso trabajo de documentación sobre este movimiento nativista de la década de 1560. Elmore empieza evaluando las operaciones de selección y énfasis de las lecturas académicas de las *Informaciones de servicios* de Cristóbal de Albornoz (descubiertas por Luis Millones en 1963). En líneas generales, estas lecturas académicas ubican al Taki Onqoy como “precursor de una larga serie de luchas indígenas, campesinas y populares contra las clases opresoras y dominantes” (Elmore, 2022, p. 137). En cambio, a partir de un análisis de las estrategias retóricas de las fuentes coloniales, Elmore propone que el Taki Onqoy no tuvo un carácter político insurreccional, pues su interés principal estaba en la salud y la salvación. En esa línea, el capítulo establece una relación muy sugerente entre el Taki Onqoy y la figura mitológica del pishtaco, dado que ambos fenómenos registran la extracción de la grasa de los indios.

Al discutir sobre los vínculos entre el Taki Onqoy y la danza de tijeras contemporánea, Elmore comenta el testimonio personal de Millones sobre un danzante andino que confirmó ese lazo genealógico en 1966 o 1967. Según Elmore, esta anécdota no es una mera evidencia de la influencia del sector letrado sobre el popular, sino una constatación de procesos identitarios que articulan la agencia del sujeto subalterno. Así, para el danzante de tijeras, “el conocimiento del dato histórico le permitió reafirmar un poderoso vínculo con un pasado que valoró como propio y memorable” (2022, p. 149). La anécdota parece enmarcarse en la escena del “encuentro” utilizada en la introducción, pero en realidad la rebasa. Podría afir-

marse que el proceso de identificación realizado por el danzante andino es análogo a los procedimientos de cita y glosa que construyeron la visión letrada de lo andino. Sin embargo, la analogía se cancela cuando se examinan las dinámicas de poder entre la élite y el pueblo. Hay una dimensión de violencia epistémica hacia el campesinado y otros grupos subalternos (reconocida, pero no discutida plenamente por Elmore) en la creación letrada de este contexto de recepción sobre las mentalidades andinas. En el capítulo siguiente, se propone una sugerente analogía entre los extirpadores de idolatrías y los académicos:

[...] la convicción de que las poblaciones nativas escondieron a la vista del clero católico sus verdaderas creencias animó las campañas de extirpación de idolatrías en el siglo XVII y, paradójicamente, habría de resucitar en otro medio —el de los intelectuales influidos por el estructuralismo o el marxismo— ya en la segunda mitad del siglo XX. (Elmore, 2022, p. 164)

Este pasaje es una nueva crítica a los promotores de la tesis del “mesianismo andino”, quienes indirectamente reprodujeron dinámicas de colonización de tipo epistemológico.

El capítulo seis, “Tupac Amaru II: rebeldía y profecía”, realiza otro encomiable trabajo de documentación y análisis textual, pero el resultado final parece estar un tanto desubicado en el contexto general de *Los juicios finales*. Elmore dedica varias páginas a la elucidación de los hechos históricos de la Gran Rebelión de 1780, que constituye un movimiento mesiánico *strictu sensu* según los términos establecidos en la introducción. Sin embargo, la reconstrucción del contexto de recepción de este movimiento y el análisis de las operaciones de lectura crítica ocupan un espacio más reducido. La parte final del capítulo, que versa sobre la incorporación de la figura de Tupac Amaru en la poesía de lengua castellana de Pablo Neruda, Alejandro Romualdo y Antonio Cisneros, se reinserta en el argumento central del libro y ofrece un análisis, si bien cuidadoso, breve en comparación al de otros capítulos del libro.

6. Desmontando la escena del encuentro (secciones tercera y cuarta)

La tercera sección del libro, que aborda las representaciones en quechua de la muerte del Inca, repite la

estructura de la primera sección, tanto en el arco temporal como en el contraste entre posicionamientos letrados divergentes. El capítulo siete, “Lamento por un Inca difunto: Apu Inka Atawallpaman”, analiza la traducción que Arguedas publicó en 1955 de este poema de autor anónimo, probablemente compuesto a fines del siglo XVI. El capítulo ocho, “El manuscrito encuentra al autor: Tragedia del fin de Atawallpa”, discute la controversia sobre el manuscrito de Chayanta, representación dramática de la muerte del Inca que fue publicada por Jesús Lara en 1957. El capítulo nueve, “Atahualpa: el Inca y las fiestas”, está dedicado a los estudios etnográficos de Luis Millones y Manuel Burga, quienes visitaron en 1984 representaciones populares de la captura del Inca en Carhuamayo (Junín) y Chiquián (Áncash), respectivamente. A continuación, puntualizo las analogías entre esta sección y la primera: (i) ambas empiezan con un capítulo dedicado a Arguedas, a quien se reconoce como pionero de un modo de entender lo andino; (ii) continúan con las propuestas de intelectuales que, en su empeño por identificar y fijar la identidad andina, caen en el esencialismo (Ossio y Lara); y (iii) concluyen con trabajo de intelectuales posteriores que enfatizan la historicidad de los procesos identitarios y las negociaciones que los constituyen (Flores Galindo, Millones, Burga).

La tercera sección de *Los juicios finales* es la más arriesgada y original porque ofrece lecturas muy estimulantes que exceden y problematizan el marco general del “encuentro” establecido en la introducción. Curiosamente, en estas lecturas la presencia de Inkarri es también más tenue y equívoca, incluyendo algunas imprecisiones en el análisis de Elmore. Con respecto a los sectores letrados, la tercera sección puntualiza las diferencias y desacuerdos que los constituyen, ya sean de tipo generacional, regional, político, intelectual o de competencia lingüística en quechua. Asimismo, el autor de *Los juicios finales* reconoce explícitamente su posicionamiento dentro de esta red de intercambios. Discutiendo la traducción al español del manuscrito de Chayanta, Elmore afirma que “la obra existe en y para un circuito letrado donde participan mayoritariamente lectores, artistas, críticos y estudiosos *que no somos hablantes bilingües de quechua y castellano*” (2022, p. 214; cursivas agregadas). Por otro lado, *Los juicios finales* reconoce la formación de “intelectuales locales” como Herminio Ricaldi e “intelectuales andinos” o nacionales como Jesús Lara (quien, por otro lado, es

boliviano). Si la introducción parecía apuntar al binarismo letrado/hombre andino, los capítulos de esta sección ofrecen un retrato complejo y multifacético.

Sobre el capítulo dedicado a “Apu Inka Atawallpaman”, la validez de la lectura mesiánica (en tanto fundamentada en el hallazgo de Inkarri) no es convincente porque, sencillamente, las fechas no cuadran. La traducción de la elegía quechua fue publicada en diciembre de 1955, mientras que Arguedas registró la versión mesiánica del mito de Inkarri en Puquio un año después del hallazgo en Q'ero, es decir, en 1956. Es revelador que Elmore justifique su lectura mesiánica de esta traducción apelando a un texto posterior de Arguedas, “Tupac Amaru kamaq taytanchisman”, publicado en 1962: “el héroe mítico [Inkarri] subyace, de dos maneras distintas, en su traducción de la elegía quechua y en la escritura bilingüe del ‘haylli-taki’” (2022, p. 192). ¿A qué tipo de sustrato se refiere si Arguedas, cuando tradujo el poema quechua, todavía no conocía a Inkarri? Por otro lado, lo más valioso de este capítulo es la perspectiva con la que Elmore maneja las acusaciones de César Itier hacia Jesús Lara, a quien atribuye la falsificación del manuscrito de “Tragedia del fin de Atawallpa” para que así “su imaginario hallazgo apareciera como fundador de un linaje de representaciones” (2022, p. 210). La lectura de Elmore está menos interesada en juicios morales sobre la responsabilidad personal (como sí es el caso de Jean-Philippe Husson en su defensa de Lara) que en la identificación de patrones de pensamiento y sensibilidad compartidos por la *intelligentsia* a mediados del siglo XX. Es decir, lo importante es determinar cómo el texto se insertó en el campo cultural y de qué manera fue leído e incorporado por sus contemporáneos. Para revelar las operaciones de selección y énfasis con las que fue citado, Elmore ofrece un análisis textual y performativo de la traducción/versión en español de Lara.

La cuarta sección del libro, “El fantasma del Inca: artes plásticas, poesía y novela”, también conformada por tres capítulos, regresa a la cultura de élite para analizar el impacto y los ecos del “relato canónico” de Inkarri en la pintura abstracta, el arte pop, la poesía y la novela contemporánea en castellano. Descontando el elitismo de la selección del corpus, los materiales aquí analizados revelan diferentes actitudes hacia los motivos del mesianismo andino. El capítulo diez, “Los restos del Inca: *Los funerales de*

Atahualpa, de Luis Montero, en la poesía del Perú”, explica cómo esta representación decimonónica de la muerte del Inca fue releída, a la luz del nuevo contexto de recepción acerca de lo andino, en poemas de Antonio Cisneros y Mario Montalbetti. Para delimitar esta nueva mirada sobre el cuadro, Elmore ofrece una comparación con un poema en francés de Valery Larbaud traducido por Luis Loayza y un ensayo de este último sobre la experiencia de cosmopolitismo y desarraigo del artista latinoamericano en Europa. Por otro lado, las relecturas de Cisneros y Montalbetti, siendo en sí mismas idiosincrásicas, parten del reconocimiento de la dimensión mesiánica de la figura del Inca, pero ahora filtrada por la experiencia del Conflicto Armado Interno.

El capítulo once, “Atahualpa, Inkarrí, Tupac Amaru: las visiones y los cuadros”, analiza la pintura de Fernando de Szyszlo en la década de 1960, cuando incorpora referencias explícitas a textos poéticos y antropológicos sobre las mentalidades andinas. Elmore ofrece un cuidado análisis de los cuadros de este pintor abstracto, pero su énfasis en los criterios estéticos no le permite discutir la dimensión de apropiación cultural (entendida esta, según la lógica de *Los juicios finales*, no como dictamen moral sino como identificación de una sensibilidad compartida). El capítulo termina discutiendo las relecturas de Inkarrí en el contexto del Conflicto Armado Interno. En la serigrafía “Algo va pasar” (1980) de Juan Javier Salazar y el cuadro de técnica mixta “Uchuraccay” (1985) de Jaime Higa y Eduardo Tokeshi se percibe el tránsito del entusiasmo mesiánico al duelo silencioso.

El capítulo doce, “Inkarrí en tres novelas: *La tumba del relámpago*, *Ximena de dos caminos* y *Abril Rojo*”, estudia la incorporación del “relato canónico” de Inkarrí en tres novelas peruanas de diferentes poéticas y publicadas en épocas distintas (1979, 1994 y 2006, respectivamente). Es encomiable la capacidad de Elmore para desenvolver su análisis y sintetizar su argumento:

[Manuel] Scorza usa la imagen de Inkarrí para señalar el supuesto tránsito de la conciencia mítica a la razón política en el campesinado, [Laura] Riesco resalta el efecto moral y existencial del relato [de Inkarrí] sobre la infantil protagonista de su novela y, por último, [Santiago] Roncagliolo invoca el mito para subrayar la exótica otredad del escenario en el cual discurre su novela. (2022, p. 326)

La lectura de las contradicciones de la novela de Scorza es perspicaz, pero a veces cae en un tono crudo y cercano a la descalificación que está ausente en otros casos. Por otra parte, el análisis de la novela de Riesco (la única mujer en todo el corpus primario de *Los juicios finales*) revela cuán mediado y tergiversado es la escena del “encuentro” del intelectual con el hombre andino. En realidad, esta escena es una proyección del letrado que asume una horizontalidad inexistente en la realidad social e histórica.

7. Arguedas, otra vez (quinta sección)

La quinta y última sección de libro ofrece una lectura polémica, pero muy productiva, de la escritura literaria de Arguedas a partir de *Los ríos profundos*. Los capítulos trece, “José María Arguedas: los ríos y las sangres”, y catorce, “Inkarrí y Arguedas en las ciudades”, se distancian del estudio cronológico que caracteriza a la crítica arguediana clásica. De acuerdo con José Alberto Portugal, en este tipo de crítica, “la estructura de la explicación mimetiza el proceso constructivo de la obra, que avanza secuencialmente de *Agua* a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (2011, p. 34). En cambio, Elmore organiza los materiales a partir de dos ámbitos geográficos (sierra y costa) en los que se produjeron los movimientos de masas más significativos del siglo XX (la toma de tierras y la migración del campo a la ciudad). Asimismo, estos dos capítulos posicionan la poética de Arguedas con respecto a movimientos literarios contemporáneos, demostrando que, por ejemplo, no es legítimo leer *Los ríos profundos* desde el realismo social o “La agonía de Rasu-Ñiti” (1961) desde el realismo mágico. Según Elmore, aunque los escritores afiliados a esta última corriente incorporen elementos mágicos y sus narradores compartan la perspectiva mítica de los personajes, “entre el narrador y el autor media una distancia gnoseológica, pues las nociones de realidad que suscriben son del todo distintas” (2022, p. 344). En cambio, en “La agonía de Rasu-Ñiti”, el narrador es una transposición del autor, quien se reconoce como parte una comunidad de sentido mítico-mágico.

Con respecto a *Los ríos profundos*, si bien el segundo capítulo apareció en 1948, su composición fue abandonada por el autor hasta un año antes de ser publicada. Elmore especula que el impacto del hallazgo de Inkarrí en 1956 fue lo que catalizó la escritura de esta novela de aprendizaje, en la que aparecen

motivos mesiánicos (articulados por la voz y mirada de Ernesto, su narrador protagonista) y apocalípticos (expresados en la escena de la marcha de los colonos en Abancay). Con perspicacia, Elmore apunta que las creencias míticas de Ernesto no fueron infundidas por campesinos indígenas, sino por su padre, un miembro empobrecido de los *mistis* (la clase terrateniente). Este análisis se vincula con un hecho histórico contemporáneo al marco temporal de la novela: en 1920, terratenientes del Cusco denunciaron que los campesinos, bajo la excusa de recuperar sus tierras, querían reinstaurar el Tawantinsuyo. Esta acusación, si bien verosímil, es sospechosa porque a los *mistis* “les convenía desviar la atención de las demandas por la tierra y agitar el espectro de la guerra de castas” (Elmore, 2022, p. 344). El apunte es importante porque demuestra que la literatura de Arguedas, en lugar de esencializar la mentalidad indígena, ofrece una aguda exploración de las redes de intercambio que constituyen la praxis de actores muy diversos, pero definidos todos por “el *pathos* del sacrificio y el *ethos* de la salvación” (Elmore, 2022, p. 365). Así, mientras que “La agonía de Rasu-Ñiti” escenifica la esperanza mesiánica de una comunidad indígena, en *Todas las sangres* el personaje que encarna con más intensidad el mesianismo es un *misti*, Bruno Aragón de Peralta.

Sobre el poema bilingüe “Tupac Amaru kamaq taytanchisman”, cuyo tema es la migración del campo a la ciudad, el análisis de Elmore apunta hacia la configuración de un nuevo sujeto cultural y social, el “individuo quechua moderno”, que se distancia de las teorizaciones sobre la choledad que Aníbal Quijano empezaba a desarrollar en la década de 1960. Mientras que Quijano postula un esquema lineal en el que lo cholo se caracteriza por la progresiva pérdida del ser indígena, Arguedas presenta al “individuo quechua moderno” como sujeto potencial y enmarcado en una lógica temporal distinta, la del cambio radical y el milenarismo. Con referencia al ciclo mítico de Inkarrí, Elmore señala que el poema de Arguedas invierte la estructura típica del relato mesiánico, pues “no son los pobres quienes deben aguardar, con paciente esperanza, la resurrección del dios, sino que a este le toca esperar que, por fin, el pueblo andino —campesino y rural— acabe con un régimen [de explotación]” (2022, p. 373)^{IV}.

El análisis la novela póstuma de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), es el más ex-

tenso y detallado de todo el libro. Para ingresar a un relato tan experimental y heterogéneo, Elmore elige analizar las interacciones entre pares de personajes o íconos: Esteban de la Cruz y el loco Moncada, Chaucato y Brasci, Jesucristo y el Che Guevara, la pareja de zorros, etc. Siguiendo la lógica dual (mas no así binaria) del título de la novela, Elmore explica que las interacciones y diálogos implican “la coexistencia dinámica —antes que la síntesis— de contradicciones” (2022, p. 385). Lo más destacable de este capítulo es el análisis de la entrevista de Cecilio Ramírez y Maxwell con el cura Cardozo, a partir de la cual Elmore critica las interpretaciones que exacerban la dimensión apocalíptica de *Los zorros*^V. Según Elmore, mientras el sacerdote de izquierda ofrece una lectura paternalista de la risa jovial de las mujeres que viven en la barriada, Ramírez reconoce una alegría y esperanza que, además de mostrar la agencia de los personajes, deben entenderse dentro de los parámetros del mesianismo. Asimismo, el análisis de la trayectoria del gringo Maxwell revela (nuevamente) los desencuentros entre los sectores letrados y el campesinado. A diferencia de otros testigos de una fiesta andina, Maxwell comprende que los danzantes de Paratía (Puno) no visten de negro para expresar su luto por la muerte del Inca, sino porque es el traje elegido para la danza. Este apunte remite al notable capítulo nueve de *Los juicios finales*, dedicado al trabajo etnográfico de Millones y Burga sobre las representaciones de la muerte del Inca. Arguedas (a través del personaje de Maxwell, un estadounidense que se incorpora a las culturas andinas) revela una comprensión cabal de las dificultades de la comunicación y las negociaciones de sentido entre las élites y los pueblos.

Finalmente, aunque la dimensión queer esté ausente en todos los capítulos de *Los juicios finales*, esta omisión es especialmente onerosa en los dedicados a la literatura de Arguedas. No hay referencias a la homosexualidad de algunos personajes (Brasci, el mudo) de *Los zorros* y, si bien se incluyen alusiones a la prostitución femenina, el análisis asume una perspectiva heteronormativa. El mismo problema afecta al comentario de *El Sexto* (1961), pues no hay ninguna mención al personaje transgénero Rosita, uno de los aspectos más descollantes de esta novela. La falta de una discusión sobre las dimensiones de género y sexualidad reaparece como uno de los límites de *Los juicios finales*.

8. Conclusión

Los juicios finales es un libro de historia intelectual y cultural que reflexiona, a partir del hallazgo y difusión del ciclo mítico de Inkarrí en la esfera pública peruana, acerca de las relaciones entre las capas intelectuales y los sectores populares a mediados del siglo XX. La tesis central es que la difusión de la versión mesiánica de Inkarrí fue el catalizador de la perspectiva letrada sobre las mentalidades andinas como mítico-mágicas y milenaristas. Lo más meritorio de *Los juicios finales* es el manejo de una exhaustiva documentación y el esfuerzo por historizar cada uno de los fenómenos estudiados. Dentro de un corpus tan vasto destacan las figuras de

José María Arguedas (quien exploró de manera más creativa esta nueva perspectiva sobre las culturas andinas) y Alberto Flores Galindo (quien constituye un modelo de escritura y de ética de investigación para Elmore). Sin embargo, *Los juicios finales* no está exento de límites y vacíos, en particular en lo que compete a una perspectiva de género y raza que problematice la escena paradigmática del “encuentro entre el intelectual y el hombre andino” invocada en la introducción. Ambicioso y provocador, *Los juicios finales* es un libro que le hace justicia a su título, no por el tono apocalíptico, sino porque su autor propone argumentos estimulantes que invitan al diálogo, al intercambio de juicios y visiones, y a nuevas posibilidades de investigación.

Notas

- I En el prólogo a la segunda edición de *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, Elmore ya anunciaba este giro hacia los estudios culturales. Ahí el autor afirma que, en una hipotética actualización de su primer libro de crítica, el corpus no se habría limitado a la novela, el género de mayor prestigio. En cambio, incorporaría toda la gama de expresiones artísticas y culturales (entre las que destaca el cine) para desarrollar su tesis central, “la crónica del diálogo sobre el sentido de la existencia colectiva y los problemas de la nación peruana” (2015, p. 14).
- II Es una lástima que las publicaciones del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú no cuenten con un índice onomástico que permita navegar con mayor fluidez las numerosas materias y nombres citados en *Los juicios finales*. Dada la naturaleza enciclopédica del libro, Elmore constantemente va perfilando vasos comunicantes entre sus capítulos.
- III La documentación ofrecida por Elmore en *Los juicios finales* permite historizar lo que Juan Carlos Ubilluz, a partir de un marco teórico psicoanalítico, denomina el “fantasma de la nación cercada”. Según este crítico, el *Informe de Uchuraccay*, redactado por Mario Vargas Llosa, es un “palimpsesto cultural” (2009, p. 21) que articuló el sentido común (“fantasma”, en lenguaje lacaniano) sobre el mundo andino como ajeno a la historia y al progreso, estancado en un mundo primitivo y mítico-mágico. La función de este fantasma es ocultar y diluir las causas inmediatas (“los antagonismos reales”) que dieron origen al conflicto político. Por otro lado, Elmore recuerda que las críticas a esta perspectiva esencialista sobre lo andino ya estaban presentes desde 1992, cuando el antropólogo Orin Starn propuso el término “andinismo” para describirla (2022, p. 39).
- IV Vale la pena destacar que la lectura de Elmore de “Tupac Amaru kamaq taytanchisman” se encuentra en las antípodas de un reciente artículo de Juan Carlos Ubilluz, quien califica al poema de “bastante paradójico” y “apaciguador” (2021, p. 73). Según este crítico, el poema de Arguedas empieza proclamando un discurso beligerante, pero al final se decanta por una solución de tipo cultural: la asimilación de los opresores a la matriz cultural andina. El punto de divergencia es la interpretación del verso “Tranquilo espera” (“Qasilla suyay”), dirigido a Tupac Amaru por la voz poética. Según Ubilluz, este verso revela que el mito de Inkarrí no está presente en el poema, pues ha sido reemplazado por lo que Carlos Iván Degregori llamó el “mito del progreso”. ¿Cuál de las dos lecturas de “Tupac Amaru kamaq taytanchisman” es más rigurosa o creativa? Puedo apuntar aquí que estas lecturas contrapuestas de un mismo texto son un ejemplo más de la riqueza expresiva y conceptual de la obra de Arguedas.
- V Aunque *Los juicios finales* no ofrezca referencias específicas a las interpretaciones apocalípticas de *Los zorros*, cito a continuación un par de estudios relativamente recientes: la ciudad de Chimbote es “un lugar sumido en la más absoluta destrucción” (García Liendo, 2013, p. 167) o “la versión más destructiva y catastrófica del apocalipsis” (Vivanco, 2013, p. 88).

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J. M. (1956). Puquio, una cultura en proceso de cambio. *Revista del Museo Nacional*, 25, 184-232. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/772>
- Elmore, P. (2015). Prólogo a la segunda edición. En *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*, 2.^a edición (pp. 13-34). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Elmore, P. (2022). *Los juicios finales: Cultura peruana moderna y mentalidades andinas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Flores Galindo, A. (2005 [1986]). *Buscando un inca: Identidad y utopía en los Andes: Obras completas III* (edición de C. Rivera). Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- García Liendo, J. (2013). El reflejo y la memoria: Los zorros en la última novela de José María Arguedas. En H. Usandizaga (Ed.), *Palimpsestos de la antigua palabra* (pp. 137-171). Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0514-2>
- Lienhard, M. (2012). José María Arguedas: una mirada antropológica. En J. M. Arguedas, *Obra antropológica y cultural: Vol. VI* (pp. 25-60). Editorial Horizonte.
- Manrique Gálvez, N. (1999). José María Arguedas y la cuestión del mestizaje. En *La piel y la pluma: Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo* (pp. 85-98). CIDIAG, Centro de Informe y Desarrollo Integral de Autogestión.
- Portugal, J. A. (2011). *Las novelas de José María Arguedas: Una incursión en lo inarticulado* (2.^a edición). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ubilluz, J. C. (2009). El fantasma de la nación cercada. En A. Hibbett, V. Vich y J. C. Ubilluz, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (pp. 19-85). Instituto de Estudios Peruanos.
- Ubilluz, J. C. (2021). Sobre el destino incierto del pueblo indio y de su pachakutiy por la vía cultural (Una lectura de "A nuestro padre creador Tupac Amaru" de José María Arguedas). En P. de Lima (Ed.), *Golpe, furia, Perú: Poesía y nación* (pp. 73-92). Editorial Horizonte.
- Vivanco, L. de. (2013). *Historias del más acá: imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

RESEÑAS

Eduardo Mijaíl Avalos Salas

Mauro Mamani Macedo

Fernández Cozman, C. (2022). *Hacia una nueva lectura de “Los heraldos negros”*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Actualmente, el estudio de *Los heraldos negros* supone una gran dificultad en lo que respecta a proponer una lectura novedosa sobre su sentido. Ello se debe a la presencia de una abundante crítica que ha cubierto sus tópicos más representativos. A pesar de dicho panorama, el más reciente libro de Camilo Fernández Cozman, titulado *Hacia una nueva lectura de “Los heraldos negros”*, asume el desafío de proponer, de forma rigurosa y crítica, una nueva perspectiva desde la cual abordar el primer poemario de César Vallejo.

Previo al desarrollo de sus ideas, el Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua, en la introducción del libro, aclara lo que entiende por novedoso, a partir de su alejamiento del mito de la originalidad absoluta. El crítico reconoce que: “Ninguna interpretación parte del vacío: bebe del manantial de otros enfoques que se enmarcan en el río de la historia” (p. 12). Por consiguiente, en el introito, el autor realiza un breve recorrido de la tradición crítica para contextualizar su lectura. Allí reconoce los aportes más importantes, tales como el de Antenor Orrego, Meo Zilio, Alberto Escobar, Américo Ferrari, Roberto Paoli, Ricardo González Vigil, entre otros. Como consecuencia de esta revisión, Camilo Fernández advierte que la crítica literaria ha soslayado la tesis del poeta de Santiago de Chuco en el estudio de *Los heraldos negros*, por lo que decide incluirla en su nueva lectura.

El libro está estructurado en siete capítulos. En el primero, el autor se centra en los factores que permiten la gestación de *Los heraldos negros*. Para ello inscribe el poemario dentro de la tradición literaria peruana. A partir de este ejercicio, Fernández Cozman propone que dicho poemario se nutre de tres poetas: Mariano Melgar, Manuel González Prada y Abraham Valdelomar. Con ellos, Vallejo comparte la aproximación al mundo andino, la conciencia crítica y el imaginario del hogar provinciano, respectivamente. Además, el autor sitúa a Vallejo en el Grupo Norte, por los lazos amicales que sostiene con Antenor Orrego y Juan Espejo Asturrizaga, quienes jugaron un rol activo en la fundación de la investigación vallejana. Asimismo, Fernández Cozman analiza la tesis de bachillerato de Vallejo, la cual evidencia que el poeta tiene un profundo conocimiento de las ideas del Romanticismo alemán. Para el investigador, esta tesis es valiosa, pues explica el hecho de que en *Los heraldos negros* se aprecie el funcionamiento de elementos románticos. A ello se suma la identificación, en este poemario, de los rasgos distintivos del modernismo de Rubén Darío. Por ende, Fernández Cozman señala con sumo acierto que en *Los heraldos negros* existen tres estilos: el romántico, el modernista y el vallejiano. El primero se aprecia en el funcionamiento de un imaginario bíblico asociado al amor; el segundo se plasma en la experiencia urbana y en la idealización del imperio inca; y el tercero se vincula con el coloquia-

lismo, la cotidianidad del mundo andino y el tono de protesta.

En el segundo capítulo, Camilo Fernández, fiel a su metodología interdisciplinaria cuya base es la semántica cognitiva y la retórica general textual, recoge los aportes de Lakoff y Johnson, y de Giovanni Bottioli: las metáforas orientacionales, los tipos de personaje y los estilos de pensamiento. El autor se centra en esta última categoría al considerar que en una obra existe una pluralidad de estilos de pensamiento (separativo, distintivo y confusivo) que luchan entre sí. En tal sentido, dichos estilos se asocian con procesos de pensamiento e ideologías, por lo que el investigador determina que el estilo romántico y el modernista son separativos, mientras que el estilo vallejiano es distintivo e, incluso, confusivo. De esta manera, plantea que en *Los heraldos negros* hay una pugna estilística entre los elementos románticos, modernistas y vallejanos, la cual es evidenciada también por el funcionamiento de metáforas orientacionales y por los personajes.

En los siguientes dos capítulos, Fernández Cozman verifica su hipótesis mediante un análisis exhaustivo de *Los heraldos negros*. Empieza con las tres primeras secciones del poemario: “Plafones ágiles”, “Buzos” y “De la tierra”. En ellas observa el triunfo del estilo separativo, de raigambre romántica y de carácter modernista, sobre el estilo distintivo vallejiano en la mayoría de poemas. Prueba de aquello es la predominancia de las metáforas del amor, los personajes asociados al imaginario bíblico, el cromatismo y la adjetivación edulcorada. No obstante, en el análisis de “Palco estrecho”, el autor percibe el avance del estilo distintivo vallejiano, pues en dicho poema aparece la oralidad. Aquello se acrecienta con mayor fuerza en las últimas tres secciones: “Nostalgias imperiales”, “Truenos” y “Canciones de hogar”, de modo que, el crítico distingue un cambio en la pugna estilística: el encumbramiento de los estilos distintivo y confusivo, los cuales se evidencian en el funcionamiento del caos, la multiplicidad analógica, la estructura circular de los poemas, la muerte parcial del individuo, la proliferación del registro coloquial, entre otros.

En los últimos tres capítulos, Camilo Fernández asimila el enfoque de la retórica comparada para confrontar *Los heraldos negros* con *La canción de las figuras* de José María Eguren, *Alma América* de José Santos Chocano y los textos de Abraham Valdelomar, en ese orden. De la primera comparación, el autor rescata que ambos poemarios comparten la consciencia crítica del poeta moderno y su especialización, pues hay una reflexión sobre el lenguaje y el empleo de una terminología literaria que evidencia un notable conocimiento. Este no es el caso de la segunda comparación, ya que el investigador expone con mucho tino las diferencias entre los dos poemarios. La más rescatable es la pos-

tura que asume cada uno con relación al mundo andino. El cantor de América presenta una óptica indianista, mientras que Vallejo asume una mirada indigenista. Uno se centra en el paisaje y el otro en el sujeto indígena; del mismo modo, uno menosprecia la cultura andina y el otro la considera como una civilización que puede integrarse al mundo moderno. Por otro lado, Fernández encuentra que tanto Valdelomar como Vallejo comparten el uso de referencias bíblicas, pero con propósitos disímiles. El autor de *La ciudad de los tísicos* las emplea para retratar una atmósfera cotidiana y hogareña en el poema, a diferencia de Vallejo, quien se vale de ellas para realizar una crítica política a la injusticia que deriva de la sociedad estamental.

Se puede afirmar que este nuevo libro de Camilo Fernández Cozman es un valioso aporte al estudio no solo de *Los heraldos negros*, sino también al de la poética vallejana, por tres razones. El planteamiento de la pugna estilística en *Los heraldos negros* es un

gran acierto porque permite descubrir, en las últimas secciones del poemario, el encumbramiento del estilo vallejiano (tanto en su régimen distintivo como en el confusivo). Aquello significa que *Los heraldos negros* contiene el germen de lo que devendrá en *Trilce*. De esta manera, el autor nos ofrece una lectura orgánica que vincula este poemario con el proyecto poético de Vallejo. Asimismo, este libro recupera la fase del vate peruano como intelectual, hecho que permite comprender que su producción poética es la consecuencia de un diálogo riguroso y creativo con el conocimiento académico. Por último, *Hacia una nueva lectura de "Los heraldos negros"* propone que, en su primer poemario, el vate peruano realiza una lectura política del evangelio, la cual desemboca en una crítica a la estructura social. Aquello evidencia que el compromiso social, que caracteriza a la poética de Vallejo, no aparece con su afiliación al marxismo, sino desde su primera incursión como poeta.

Eduardo Mijaíl Avalos Salas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Contacto: eduardo.avalos@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9106-6600>

García-Bedoya M., C. (2021). *Hacia una historia literaria integral*. Universidad Veracruzana, Colección Pensamiento y cultura latinoamericana.

Los aportes del maestro Carlos García-Bedoya Maguiña a los estudios literarios son diversos. En el análisis e interpretación de textos literarios encontramos *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos* (2019), libro resultado de su curso de Interpretación de textos literarios, bien comentado entre nuestros estudiantes sanmarquinos. Por ello es un libro que, como menciona el autor, “viene de las aulas”, y creemos que inmediatamente vuelve a ellas. Un libro de urgente necesidad ante la abundante publicación de libros teóricos. En su riguroso y didáctico manual se complementan dos grandes ramales. Primero, presentación y fijación de los conceptos, categorías y teorías literarias; luego, su aplicación a los textos poéticos y narrativos concretos. Si bien es cierto sigue los paradigmas teóricos de Paul Ricoeur, muestra un carácter dialógico por la diversidad de teorías y métodos que propone. Un texto que todo estudiante de literatura debe leer y seguir, porque es un libro orientador.

En el campo de la crítica literaria se ubica dentro de los horizontes ideológicos de la denominada crítica literaria latinoamericana. Esta sigue la tradición a la que pertenecen Antonio Candido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, solo para mencionar las tres grades A de Nuestra América, como decía José Martí. García-Bedoya también ha estudiado la literatura latinoamericana; parte de su libro *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (2012) es fundamental en este campo, donde trata autores como Clarice Lispector, García Márquez, Miguel Ángel Asturias, o temas más amplios como el vanguardismo o la posmodernidad narrativa de América Latina. En el caso de los estudios sobre literatura peruana encontramos diversos textos críticos que exhiben su extensa y lúcida producción, desde temas vinculados a las crónicas coloniales hasta textos de reciente publicación como la novela *el Espía del Inca* de Rafael Dumett —siempre con su acertado juicio crítico—, pasando por estudios sobre José María Arguedas, Ciro Alegría y Manuel Scorza. Una valoración de los notables críticos literarios sanmarquinos se encuentra en su libro *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: figuras representativas* (2016). Allí reconoce tres grandes giros en la tradición académica peruana: *Giro teórico* con Estuardo Núñez; *giro interpretativo* con Alberto Escobar y *giro latinoamericano* con Antonio Cornejo Polar. A ello se debe sumar sus trabajos sobre la literatura española, estudios sobre *La Celestina*, sobre *Don Quijote*, entre otros.

En el campo de la historia literaria se ubican sus libros *Para una periodización de la literatura peruana* (1990, 2004), donde propone un marco teórico para el estudio de nuestras literaturas, pero además formula la propuesta más seria para historiar nuestra heterogénea literatura. Todo un desafío que plantea el maestro, proyecto con el que deberíamos comprometernos en

forma colectiva, porque, tal como afirma: “La construcción del conocimiento es una tarea colectiva” (p. 11). Ya en despliegue de este esquema, también en este ramal se ubica su libro *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)* (2000), donde estudia con rigor bibliográfico y análisis crítico las obras y prácticas que se desarrollaron en este período; cronistas como Pachacuti Yamqui, Guaman Poma y Garcilaso son tratados allí. Justifica su elección: “Escogí centrar mi interés en la etapa colonial debido a la gravitación decisiva de la experiencia colonial en la formación de las modernas naciones latinoamericanas y particularmente del Perú” (p. 12). A este ramal de su trabajo intelectual se suman sus artículos: “El canon literario peruano” (2007), “Trayectoria del vanguardismo peruano (esquema de trabajo)” (2012) y “Notas sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX” (2012). En tales textos se propone las líneas centrales de los autores, obras, movimientos, articulaciones y prácticas en el integral y complejo proceso literario peruano. En dicha línea de investigación se ubica su reciente libro *Hacia una historia literaria integral* (2021), que tiene como subtítulo “Algunas categorías teóricas fundamentales y su aplicación en un esquema panorámico del proceso literario peruano”. Por supuesto, dos grandes ejes sostienen el libro: una parte teórica y otra aplicativa.

En la introducción, presenta la propuesta a través de los fundamentos teóricos y el esquema del proceso literario peruano. Un enunciado que organiza y demuestra en el libro es: “La historia literaria no puede ser solamente la historia de las obras o de las obras y los autores. Debe ser la historia de las prácticas literarias y las diversas instancias involucradas en esta”. ¿Cuáles son esas instancias, sino lo cultural y social, el hombre y su historia? Para explicarlo, García-Bedoya analiza y afirma conceptos fundamentales, tales como sistema y campo literario. Con erudición teórica estudia el proceso de evolución o las propuestas que se han presentado en la historia de dichos conceptos, tanto en el mundo como en Latinoamérica. Decimos erudición porque hay un manejo familiarizado de los autores y sus propuestas, además de un conocimiento específico de las obras de los autores que convoca. Es decir, historia el concepto, pero también historia el desarrollo teórico de los autores, siempre en diálogo epistémico.

El autor revisa el concepto de sistema desde la propuesta de Saussure, quien considera la lengua como un sistema en sentido sincrónico. Luego, los aportes del formalismo ruso en sus dos momentos: estático, primero, y dinámico, después; esta última vertiente es la que se rescata, propuesta opacada en su momento por la creciente presencia de las teorías centradas en el texto y por la presencia abrumadora del estructuralismo francés. Analiza cómo este sentido dinámico

de los sistemas literarios se ve recuperado por la teoría de la recepción, que se vincula con los trabajos de los estructuralistas checos, tal como lo hace Hans Robert Jauss. En este derrotero analítico ubica los trabajos de Yuri Lotman quien, dentro de su semiótica de la cultura, propone la categoría central de semiosfera, donde se da el hervidero de los procesos semióticos, pero considera García-Bedoya que Itamar Even-Zohar es quien ha desarrollado con mayor lucidez el sistema dinámico de los estudios literarios a través de la teoría de los polisistemas. Para Even-Zohar, sistema literario es “la red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas ‘literarias’, y consiguientemente estas actividades mismas observadas a través de esta red” (2017, p. 29); un entrecruzamiento vivo de relaciones que se dan dentro del sistema literario, en la forma de polisistemas en tensión.

En esta misma línea se rescata los aportes de Roman Jakobson, sobre todo su esquema de la comunicación. Así, se reconoce la existencia de emisor, productor, escritor. El consumidor, advierte García-Bedoya, no solo es lector —o el acto, la lectura— por donde llega la literatura, porque se puede consumir literatura indirectamente; por ejemplo, se sabe de Romero y Julieta sin haberlos leído. En cuanto al código, que Even-Zohar lo reemplaza por repertorio, García-Bedoya prefiere en forma acertada pluralizarlo: así, declara la presencia de códigos lingüísticos, literarios y culturales. En su atento examen señala también los equívocos o desaciertos, como el caso de sustituir canal por mercado, ya que apunta que en sociedades denominadas tradicionales no existe este espacio. Una restricción similar la encuentra en la sustitución de contexto por institución; de hecho, la primera es más abarcadora que la segunda. A propósito de cambios literarios que se suscitan, entre estratos canónicos y no-canonizados, que supera la exclusividad creativa individual, encuentra analogías con las propuestas bajtinianas como la heteroglosia y la polifinía, debido a la presencia de diversos lenguajes y géneros discursivos. Como podemos apreciar, hay una resonancia teórica conforme avanza en el análisis de los conceptos, por ello cuando acabamos de leer el libro nos preguntamos cómo ha podido convocar a tantos autores en estas páginas. Esto se debe sin duda a su enorme capacidad de síntesis y a la pertinencia de las ideas.

El otro concepto es campo literario. Para ello analiza los aportes de Bourdieu, sobre todo en la determinación de dicha categoría: “el espacio social en que se hallan situados los que producen las obras y su valor”. En este campo se producen conflictos y pugnas por ubicarse con prestigio, una acumulación de capital simbólico. Allí intervienen los productores de las obras literarias, los que contribuyen con la producción de su valor como los críticos, profesores, editores, academias, jurados. Considerando ello, García-Bedoya reconoce y analiza dos principios de jerarquización: el autónomo y el heterónomo (fuerzas externas al campo, pero que son gravitantes y a veces decisivas). Considera que “[e]l campo literario alcanza un mayor nivel de autonomía en la medida en que sea menor el influjo de las fuerzas heterónomas”. Entonces la literatura no solo se compo-

ne por autores, obra o lector, sino que los trasciende y compromete la tensión y resistencia entre lo autónomo y lo heterónomo, haciendo de este campo una constante confrontación. Por ello la autonomía en el tiempo es frágil o relativa, ya que sigue las dinámicas de resistencias, avances o repliegues debido a la presión de las fuerzas heterónomas. Así, el campo literario es un campo de batalla que busca transformar o redistribuir las fuerzas en su interior. Aunque existen “reglas del arte” que regulan estas luchas internas, estas se ven superadas por la complejidad de tales dinámicas: por ejemplo, el prestigio literario de Paulo Coelho no guarda relación con su éxito en el mercado, o el derrumbe del prestigio literario de José Santos Chocano cuando se vinculó a las dictaduras, señala García-Bedoya. De esta forma encuentra proximidad entre campo literario y los polisistemas literarios. Entonces la categoría de polisistemas literarios se puede aplicar a lo nacional, lo latinoamericano o al mundo, incluso ser considerada en espacios más específicos como lo regional o local. Y en un horizonte radial advierte que los polisistemas literarios se inscriben en ámbitos mayores como lo cultural y social.

Luego cuando analiza los conceptos que propone en los autores latinoamericanos, siempre los hace dialogar con diversas tradiciones del mundo, ya sea por asimilaciones, influencias, aprendizaje, aproximaciones o coincidencias; es decir, su severo conocimiento teórico le permite mantener este diálogo epistémico. Precisamente, al indagar en el concepto de sistema ingresa a la producción de la crítica literaria latinoamericana. Para ello inicia la revisión desde el clásico libro de Antonio Candido *Formación de la literatura brasileña* (1959), quien propone un triángulo interactivo entre los productores literarios, conjunto de receptores y mecanismos de trasmisión. Resalta García-Bedoya que, de esta forma, incorpora Candido al clásico triángulo de autor-obra-público unido a dos componentes: lengua y tradición, entendida esta última como el conjunto de escritores de la literatura nacional a la que se acepta o rechaza; es decir, plantea una interacción dinámica entre todos los elementos que participan del sistema. También hace dialogar el concepto de comunidad imaginada de Benedict Anderson, en el sentido de buscar la identidad de lo brasileño.

Alejandro Losada, quien también utiliza el concepto de sistema, reconoce el aporte, pero García-Bedoya también señala sus limitaciones, como el sentido unilateral que gobierna su propuesta, ya que se restringe a la producción, a la escritura, y deja de lado los otros sistemas de producción. Precisamente Ángel Rama cuestiona que la pluralidad de los materiales literarios se restrinja a la escritura culta. De tal forma, analiza el concepto de espesor en el sentido de que pueden existir secuencias y capas, estratos (diacronías y sincronías). García-Bedoya también destaca la aproximación a las ideas de Raymond Williams en el sentido de dominante, emergente y residual.

Raúl Bueno, quien sitúa al texto en un proceso comunicativo social, en el eje texto-contexto, propone la idea del referente interno y externo de la obra litera-

ria, los cuales se retroalimentan. Formula asimismo que la literaria no solo debe investigar todos los elementos del sistema general de la literatura —autores, escrituras, lectores, espacios de referencialidad—, sino que la obra para ser explicada debe insertarse en el proceso histórico-social en el que se produce. Destaca García-Bedoya los análisis y aportes que hace Bueno de las categorías sujeto migrante y heterogeneidad propuestos por Antonio Cornejo Polar; por ejemplo, el esclarecimiento entre heterogeneidad de base y heterogeneidad discursiva.

De Antonio Cornejo Polar, de quien reconoce factores que afirman su posición crítica —como su opinión sobre la experiencia de Cuba—, nos dice: “La vocación latinoamericanista y la afirmación de un pensamiento autónomo de Nuestra América fueron vectores clave de su práctica académica y sobre todo de su empeño más constante, la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*”. A ello se suma el redescubrimiento de José Carlos Mariátegui para el contexto peruano y latinoamericano, y el efecto en las propuestas de Cornejo Polar, sobre todo en la categoría heterogeneidad, cuando se trata los temas del indigenismo. Dos categorías de Cornejo Polar son convocadas: heterogeneidad y totalidad contradictoria, la primera es fundamental para ver las literaturas que se ubican en el cruce de dos ámbitos socioculturales distintos y a veces contrapuestos. Pero es a la categoría totalidad contradictoria a la que dedican un estudio minucioso. García-Bedoya siempre dando cuenta de su dominio teórico mundial hace una revisión crítica de la categoría de totalidad, ubicándola en el debate teórico marxista; así en sus análisis nos aproxima a Gramsci, Lukács, Althusser, en específico la noción de totalidad en Hegel y Marx, y Goldmann; además de Karel Kosik y su libro *Dialéctica de lo concreto*. En esta misma línea encuentra vínculos con la propuesta de Aníbal Quijano entre la colonialidad del poder y la descolonización. Del mismo modo hace un seguimiento de la gestación y evolución teórica de la categoría de totalidad contradictoria en Cornejo Polar, la misma que tiene internamente tres sistemas: culto, popular en español y literaturas indígenas. En tal sentido, cada sistema tiene su propia historia. Sostiene que esta categoría clave puede aplicarse a contextos mayores como el latinoamericano y el mundial.

Ya definidas, pulidas y explicadas las categorías, García-Bedoya las aplica al proceso literario peruano. Para ello presenta su esquema en dos grandes etapas: i) etapa de autonomía andina (hasta 1530) y ii) etapa de dependencia externa (1530-actualidad); internamente reconoce varios períodos y sistemas, sobre todo en la

segunda etapa, siempre en tensión. Luego, con gran capacidad de síntesis, va pautando estos apartados donde aplica los conceptos sistema y campo literario en forma integral; es decir, propone una historia literaria integral donde reconoce el valor de la categoría de totalidad contradictoria con sus tres sistemas —culto, popular español y literaturas producidas en lenguas originarias—, que se presentan en los distintos períodos y campos. Realmente en esas pocas páginas nos muestra el proceso literario peruano desde antes de la llegada de los españoles, ya que existían prácticas literario-discursivas en las que se combinaba la música, la danza, el teatro; pero, además del análisis, va dejando tareas como por ejemplo realizar un estudio comparativo entre los haravicus (poetas-cantores) de los andes con los trovadores medievales. Así, García-Bedoya muestra un conocimiento atento de las dinámicas de producción en español, pero también de las literaturas producidas en nuestras lenguas originarias como el quechua y el aimara.

Cierra su libro con un llamado: “El estudio de la articulación de estos diversos sistemas requiere sin duda de un mayor trabajo empírico y de un necesario afinamiento teórico. Los ritmos de cambio en los distintos sistemas obedecen a dinámicas diferenciadas, por ende, la temporalidad del sistema literario dominante (escrito español) no puede imponerse a los demás sistemas: la refundación de la historia literaria peruana desde estos nuevos paradigmas nos plantea pues urgentes desafíos”, escribe García-Bedoya.

A propósito de la misión de la universidad, en otro libro que dialoga con las propuesta de este libro que presentamos, sostienen que: “La universidad —y en especial la universidad pública— tiene la obligación imperiosa de convertirse en ese gran laboratorio central del saber que el Perú necesita con urgencia para el siglo XXI” (2016, p. 11). Y en específico, reconociendo y centrándose en el trabajo que se desarrolla en nuestra universidad, aclara: “Si San Marcos resulta importante para el país, ello no obedece al hecho anecdótico y circunstancial de ser la primera universidad fundada en estas tierras (o en América), sino en su aporte sustancial, a lo largo de la historia, a la producción de conocimiento en nuestro país” (2016, p. 9). Estamos convencidos —como muchos de los que seguimos su magisterio—, de que la producción intelectual del maestro Carlos García-Bedoya Maguiña se ubica dentro de esa cadena de aportes sustanciales, porque sus obras son esclarecedoras y orientadoras; son obras que apelan, imprecán, como este libro semilla que convoca y compromete a “refundar la historia literaria peruana”.

Referencias bibliográficas

- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de Cultura (Un libro provisorio)*, Universidad de Tel Aviv.
- García-Bedoya M., C. (2000). *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- García-Bedoya M., C. (2004 [1990]). *Para una periodización de la literatura peruana*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2007). El canon literario peruano. *Letras (Lima)*, 78(113), p. 7-24. <https://doi.org/10.30920/letras.78.113.1>.
- García-Bedoya M., C. (2012a). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Grupo Pakarina.
- García-Bedoya M., C. (2012b). Notas sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX. En *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 253-261). Grupo Pakarina.
- García-Bedoya M., C. (2012c). Trayectoria del vanguardismo peruano. (Esquema de trabajo). En *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura* (pp. 241-252). Grupo Pakarina.
- García-Bedoya M., C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: Figuras representativas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Pakarina Ediciones.
- García-Bedoya M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.

Mauro Mamani Macedo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: mmamanim@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0021-5488>

Letras

Letras (Lima) es la revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1929 por el entonces decano José Gálvez Barrenechea. La revista es una publicación que divulga la comunicación de investigaciones y estudios en el ámbito de los estudios humanísticos.

La revista tiene periodicidad semestral y aparece en junio y diciembre; está dirigida a la comunidad científica de investigadores en Ciencias Humanas. Su público objetivo es también el de los investigadores en Ciencias Sociales dado el carácter interdisciplinario de las investigaciones realizadas.

Objetivos

- Publicar la producción científica en el ámbito de las humanidades y las artes, fruto de la labor de investigación realizada a nivel nacional y se incorpora la colaboración internacional.
- Fortalecer la presencia y el valor social de las ciencias humanas a partir de la construcción de un conocimiento apoyado en instrumentos de valor científico.
- Contribuir a la consolidación de una comunidad científica de humanistas en el ámbito nacional e internacional.
- Incentivar la investigación en el ámbito de las humanidades de modo que, a su vez, se promueva la reflexión sobre aspectos cruciales de nuestra vida cotidiana, social y política.
- Alentar la investigación multidisciplinaria desde el ámbito de las humanidades.
- Difundir una revista académica de acceso abierto y cumplir con las normas y estándares de calidad requeridos por los servicios de indexación internacionales.
- Fomentar las buenas prácticas en la investigación y la ética académica.
- Privilegiar los espacios de reflexión propios de los estudios literarios, lingüística, artes y humanidades en general.

Enfoque y alcance

Misión

Publicar artículos de investigación, revisión bibliográfica y artículos de opinión, vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito nacional e internacional.

Enfoque y alcance

Letras (Lima) es la revista de investigación destinada a la publicación de artículos y estudios resultados de investigación original, revisión bibliográfica y artículos de opinión vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano, con énfasis, pero no limitado a:

- Literatura y teoría literaria
- Lenguaje y lingüística
- Artes y humanidades (general)

Políticas editoriales

Normas para autores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Normas para revisores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Buenas prácticas editoriales

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Políticas de acceso abierto

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Envíos

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

Letras

Letras (Lima) is the investigation journal of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos founded in 1929 by Jose Galvez Barrenechea. The dean at the time. The journal is a publication that tells about the communication of investigations and studies in the area of human studies.

It is a biannual journal that appears in June and December, it is address to the scientific community of researchers in Human Sciences. Its target audience is also the same target audience of the researchers in Social Sciences given the multidisciplinary character of the developed investigations.

Objetives

- To publish the scientific production in the area of humanities and arts, product of the research word developed nationally and, it is added the international collaboration.
- To strengthen the presence and social value of human science from the construction of knowledge supported in instruments of scientific value.
- To contribute to the consolidation of a scientific community of humanists nationally and internationally.
- To encourage the investigation in the area of humanities in a way that it promotes the reflection of crucial aspects of our daily, social and political life.
- To encourage the multidisciplinary investigation from the area of humanities.
- To spread an academic journal of open access and to fulfill with the rules and quality standards required by the services of international indexing
- To foment good practices of investigation and academic ethics.
- To favor the spaces of reflection proper of the literary studies, linguistics, arts and humanities in general.

Aims and scope

Mission

To publish research articles, bibliographic review and opinion articles, related to humanistic studies at a national and international level.

Approach and scope

Letras (Lima) is the research journal intended for the publication of articles and results of original research studies, bibliographic review and opinion articles related to humanistic studies in the Peruvian and Latin American field with emphasis but not limited to:

- Literature and literary theory
- Language and linguistics
- Arts & Humanities (general)

Editorial policy

Author Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Reviewer Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Best Practice Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Open Access Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Submissions

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

ESTUDIOS

Luca Breusa

Arquitecturas de la incertidumbre: estructuras narrativas en los relatos "Un sueño realizado" de J. C. Onetti y "Amor a la distancia" de E. Paz Soldán

Michaela Ziemendorff/Jairo Valqui Culqui/Stefan Ziemendorff

Observaciones metodológicas sobre el estudio de lenguas extintas en el nororiente peruano: el caso del chacha

María Teresa Johansson

Testimonio peruano de víctimas mujeres quechuahablantes: pueblos, lenguas y maternidad

Andrea Giuliana Tejada Farfán

La Oración en el huerto de Bernardo Bitti S. J. en Rondocan

Víctor Vich José / Carlos Mariátegui E.

José Carlos Mariátegui: entre las políticas culturales y la gestión cultural

Mirella Robles-Muñoz / Edgar Yalta/ Marco Lovón

Dequeísmo y queísmo en los estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima Perú

Aylen Pérez Hernández

Entre la memoria y la historia, el testimonio: un *calco* que deviene *mapa*. Relectura del género a partir de la propuesta teórica deleuzoguattariana

José Carlos Díaz Zanelli

Provincianos de este mundo: las políticas culturales de Arguedas y Cortázar en la *literatura mundial*

Federico Cabrera

Memoria colectiva y flexiones de género: *Papelucho gay en dictadura* de Juan Pablo Sutherland

NOTAS

Marco Flores Alemán

La representación de Cristo en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe: la tensión entre lo humano y lo divino

Lilian Joscelyne Salinas Herrera

Ancestralidad africana. Ritmo y oralidad en *Toques de Son Colorá*

Javier Muñoz-Díaz

Los viajes de Inkarrí y la escena del encuentro: una lectura de *Los juicios finales* de Peter Elmore

RESEÑAS

Eduardo Mijaíl Avalos Salas

Fernández Cozman, C. (2022). *Hacia una nueva lectura de "Los heraldos negros"*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Mauro Mamani Macedo

García-Bedoya M., C. (2021). *Hacia una historia literaria integral*. Universidad Veracruzana, Colección Pensamiento y cultura latinoamericana.