



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA

LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
Y CIENCIAS HUMANAS

Vol. 86, N.º 123, enero - junio 2015
Lima, Perú

LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Vol. 86, N.º 123



enero-junio 2015

ISSN: 0378-04878

CONTENIDO

ESTUDIOS

Bruce Mannheim

La historicidad de imágenes oníricas quechuas sudperuanas5

Luis Fernando Chueca

Surrealismo, estética e ideología en *El autómat*a de Xavier Abril49

Gonzalo Cea Monsalves

La intertextualidad en dos cuentos heréticos de Clemente Palma.....69

Luis Eduardo Lino Salvador

Constantes y tendencias métricas: el ritmo en *Poemas* (1958)
de Carlos Germán Belli83

Carlos Alberto Faucet Pareja

Historia del sufijo tenencial del quechua:
reconstrucción y nuevas hipótesis105

Carlos García Miranda

Los informes de Juan Polo de Ondegardo:
producción y recepción crítica125

Richard Leonardo

“Los negros no saben amar”. Nación, representación y exclusión
en “La emplazada” de Ricardo Palma141

Estefanía Peña Steel

El migrante homoerótico en
El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata.159

RESEÑAS.....173

ESTUDIOS

La historicidad de imágenes oníricas quechuas sudperuanas

BRUCE MANNHEIM*
Universidad de Michigan
mannheim@umich.edu

Resumen

Las imágenes semióticas están enlazadas a sus modos de interpretación y siempre, de una forma específica, a una cultura. Para este estudio usamos la descripción de la interpretación de sueños quechuas sudperuanos presente en el Ritual formulario de Pérez Bocanegra junto a la etnografía contemporánea. Nuestro objetivo es mostrar que el modo de interpretación de los signos oníricos es distinto de los signos narrativos y rituales, aun cuando los mismos signos se usen a través de estos medios. Los signos narrativos se anclan en relaciones sintácticas, los signos rituales en relaciones tanto sintácticas como pragmáticas. Por lo tanto, estos últimos tienen una estabilidad diacrónica mayor que los signos oníricos. Este trabajo es un paso a una teoría general de la estabilidad de formas culturales, a través de anclas y replicadores semióticos.

Palabras claves: Cultura, semiótica, Quechua, historicidad, sueños, narrativa, ritual, anclas semióticas

Abstract

Semiotic images are bound to their culture-specific mode of interpretation. Drawing on Pérez Bocanegra's 1631 discussion of dream interpretation in his Ritual formulario and on contemporary field research in the

* Versión traducida del inglés (Mannheim 1992) por el Dr. Guillermo Salas Carreño y repasada y actualizada por el autor. Agradezco a la Dra. Margarita Huayhua por sus comentarios a la versión final.

same parish in which Pérez Bocanegra worked, I show that the semiotic mode of interpretation of Southern Peruvian Quechua dream signs is distinct from that of narrative signs and ritual signs, even when the same signs are deployed across these media. Narrative signs are anchored syntactically, and ritual signs syntactically and pragmatically they have great historical stability than do dream signs, which are relatively fluid. This represents a step toward a theory of semiotic anchors and replicators.

Keywords: Culture, semiotic, Quechua, historicity, dreams narrative, ritual, semiotic anchor

Recibido: 12/3/2015 Aceptado: 30/5/2015

Introducción: Humo negro, un águila y una revolución.

Antes de la invasión europea y después de ella, en la vida cotidiana y en tiempos de crisis, los pobladores de los Andes guiaban su conducta con sus sueños. En el drama Atau Uallpac Ppuchucacuininpa Uaucan, 'La wanka del ocaso de Atawallpa,' Atawallpa se había despertado dos noches consecutivas atormentando por sus sueños:¹

muscuiniipiri ricuni
Ynti maillic taitanchicta
yana ccusñipi pacasccata
llapa hanac pachataca
llapa urccucunatauanri
puca puca raurascaccta
pillcucunac ccascuntahina

Y en mi sueño vi.
al Sol, nuestro padre,

1 La wanka de la caída de Atawallpa es uno de los muchos dramas de la conquista que se representan anualmente en ciudades y pueblos de los Andes Centrales (Wachtel 1967; 1971: tomo I, cap. 2; Husson 2000). El texto que cito fue escrito en Chayanta, Bolivia en 1877 y publicada por el novelista boliviano Jesús Lara (1957) en una versión transliterada del quechua con una traducción al castellano. El fragmento usado aquí corresponde a la primera página del manuscrito reproducido en facsímil (Lara 1957: 16). He conservado la ortografía del manuscrito en lugar de la transliteración de Lara. (Ver Itier [2000] y Husson [2006] para una discusión de la procedencia del manuscrito). La tradición del sueño de Atawallpa refleja una estrategia narrativa común en el quechua sureño en la cual los recuerdos de sueños son usados para introducir eventos especialmente significativos. Esto ha sido observado por Christine Greenway (comunicación personal, 1990) en narrativas de historias de vida de mujeres.

que nos baña con su luminosidad²
 oculto por humo negro
 todos los cielos
 todas las montañas mas
 ardiendo rojo, rojo
 como los pechos de una bandada de pájaros

El Inka describe la escena más terrible, en la cual los “enemigos, gente de hierro³, vinieron a nuestra tierra, se meten en nuestras casas, y se llevan a mi real persona”. El Inka pide al sumo sacerdote, “aquel que duerme” que duerma para interpretar los sueños del Inka con los propios. El sumo sacerdote vuelve con deprimentes noticias: los sueños del Inka son verdaderos, y también en los suyos “gente roja, barbada, venia del otro lado del mar, en botes de hierro” (Lara 1957: 76). Los sueños del último Inka, Atawallpa, presagiaron la llegada de los españoles.

* * *

En la década de 1550, un pequeño grupo de misioneros agustinos viajaba a través del Perú, buscando desenmascarar prácticas religiosas nativas (San Pedro et al. 1865[1559]). Estaban convencidos que estas eran obra del demonio. Sólo así podían explicarse la resistencia con la cual las poblaciones nativas los recibían, quienes incluso habían envenenado a su traductor. El envenenamiento convenció a los misioneros que habían descubierto un culto satánico clandestino y altamente organizado que incluía sus propios sacerdotes. En Huamachuco, Shullka Manqu, el principal ‘sacerdote’ indígena, confesó que se había hecho ‘sacerdote’ porque un águila se le apareció en sus sueños dos o tres noches consecutivas. Se sentía perseguido por el águila, perdió el sueño, empezó a enflaquecer, y estaba volviéndose loco cuando el demonio se le presentó y le dijo que era el águila. El demonio le dijo que lo amaba y que lo quería como su sirviente, prometiéndole también hacerle rico. El pobre hombre estaba alborozado (San Pedro et al. 1865[1559]: 16).

* * *

2 “Purificador” en la traducción de Lara

3 La frase ‘gente de hierro’ es q’illay runakuna en la transliteración de Lara. La palabra q’illay no se usa normalmente para referirse al ‘hierro’. Es más bien usada como el verbo ‘arañar’; o como un sustantivo que se refiere a una cicatriz. Lara traduce el pasaje como ‘hombres vestidos de agresivo hierro’. La traducción de ‘fierro’ por q’ella [= q’illa] la he podido encontrar solamente en el diccionario de quechua boliviano del propio Lara (1971: 228).

Durante las postrimerías del Imperio Español, Gabriel Aguilar, un criollo cuzqueño, tuvo sueños en los cuales ascendía a los cielos y le era mostrado su destino: derrocar el orden colonial y anunciar la venida de un nuevo Inka (Flores Galindo 1987: cap. 4)4. Los sueños-profecías de Aguilar convencieron a Manuel Ubalde, quien soñó que Aguilar convertido en un águila coronado empezaba a volar. El águila llevaba a Ubalde en su espalda, junto con una mujer y otro hombre. Lo dejaba en un campo, donde Ubalde llamaba la atención de muchos nativos andinos. Ubalde observó que el águila volaba hacia el mar, donde se encontró con otra águila cuya corona se caía. Las dos águilas pelearon (Flores Galindo 1987: 194-5).

Ubalde interpretó el sueño como una señal del llamado divino de Aguilar para guiar la rebelión peruana contra el imperio español y restaurar el trono Inka. Las imágenes del sueño de Ubalde no dejan mucho a la imaginación: El águila coronado es un emblema convencional de un imperio. Aguilar, como su nombre lo indica, es un águila. Aguilar se enfrenta en batalla a otra águila de corona precaria, que representa el decadente imperio español. (El águila era precisamente el emblema del imperio Habsburgo que por aquella época ya había dejado el poder en España.) Finalmente, Aguilar y Ubalde fueron descubiertos planificando una insurrección, junto con otros criollos y un descendiente de los Inkas a quien habían planeado coronar. Durante su juicio, Aguilar usó sus sueños para explicar sus acciones. Los últimos sueños de Aguilar presagiaron su ejecución.

La generación de Aguilar vivió un periodo de fuerte turbulencia social, incluida la 'Gran Rebelión' dirigida por Thupa Amaru y Micaela Bastidas (1781), que buscó expulsar a los españoles del Perú. Cuando niño, fue testigo de la destrucción de haciendas y el asesinato de 'españoles' (en la práctica así era nombrado cualquiera visto como explotador por los débilmente confederados rebeldes).

También fue testigo de la desestructuración social de comunidades indígenas como consecuencia de la rebelión y de la brutal represión del ejército imperial español. Aguilar no era un 'soñador' ingenuo. Debía estar consciente de las consecuencias que enfrentaría al actuar de acuerdo a sus sueños, especialmente los riesgos físicos que esto suponía para gente de un estrato criollo como él. No solamente corría riesgos al conspirar contra la corona española, sino que en el caso de que su rebelión fuese exitosa, también podría haber sido identificado como español y asesinado por los rebeldes.

4 Alberto Flores Galindo discute los sueños-profecías de Aguilar en su excelente libro *Buscando un Inca* (1987, cap. 4).

Para cada uno de estos hombres, Atawallpa, Shullka Manqu y Gabriel Aguilar, los sueños eran augurios, guías de sus destinos inexorables. Atawallpa vio el colapso de su imperio; Shullka Manqu su futuro llamado como sacerdote-chamán; y Aguilar su futuro rol en instigar una rebelión que traería de vuelta al Inka. Concedo que la información sobre estos casos provienen de documentos creados en circunstancias inusuales: la tradición de los sueños de Atawallpa proviene de un drama quechua del s. XIX; el testimonio de Shullka Manqu fue obtenido indudablemente bajo coacción física; y los sueños de Gabriel Aguilar se registraron como parte de la evidencia durante un juicio por sedición. Difícilmente son estas las mejores condiciones etnográficas. Sin embargo, estos apuntan a una peculiar fe andina en el valor de las imágenes oníricas, y una resignación andina ante el futuro que los sueños predicen.

Hay otro sentido en el cual estos hombres actuaron de acuerdo a ideas peculiarmente andinas sobre qué son los sueños y cómo deben ser entendidos. Ellos ‘vivieron sus sueños’ aunque en un sentido distinto al que se da a esta frase en español o en inglés. Sus sueños fueron involuntarios y extra personales, eran visiones inevitables de cosas por suceder. En contraste, cuando se dice que alguien ‘vive sus sueños’ en español o en inglés quiere decir que ellos siguen una visión interior que guía su conducta cotidiana o que sus ambiciones son dirigidas por un conjunto de objetivos personales. El entendimiento andino de los sueños está construido usando diferentes esquemas causales o etiológicos, es decir los sueños andinos están fuera del cuerpo del individuo, en el mundo; mientras los nuestros expresan los deseos y preceptos más íntimos de los individuos soñantes (v. Andrade 2010: 18-20). La interpretación andina de los sueños presupone que las imágenes de los sueños ingresan en quien sueña desde fuera. La interpretación europea-americana presupone que los sueños son creados por los individuos⁵. En el mundo europeo-americano post freudiano, los sueños son una forma de acceder a las patologías individuales, patologías que articulan peligros psíquicos, familiares y sociales. En cambio los sueños andinos juegan un rol neutral en la economía moral del individuo.

En una cultura como la de los europeos-americanos, en la cual el individualismo y la privacidad son valores primordiales, los sueños son la experiencia más profundamente individual y privada que hay. De manera similar a como entendemos la ‘creatividad’, el soñar es algo irreductiblemente individual aunque se encuentre más allá del control racional del individuo. ¿Qué otra cosa puede ser más similar a ‘un virus que proviene del espacio’—en las palabras del nove-

5 Aquí uso deliberadamente la palabra ‘crear’. Las nociones occidentales modernas de ‘creatividad’ asumen similarmente que ésta sólo puede ser atribuida a un individuo autónomo (ver Feyerabend 1987).

lista William Burroughs—que la danza de imágenes que experimentamos cuando dormimos? ¿Que voz podría parecerse más a la voz de ‘el amo del mundo de abajo’—en las palabras del antropólogo y poeta Paul Friedrich (1986[1985]: 79)—que aquello a lo cual estamos sujetos cuando soñamos, aún si es sólo para suprimirlo, contarlo a un psicoanalista o traducirlo en un poema? Este es un tema familiar romántico: los sueños son experiencias individuales que revelan ansiedades y deseos ocultos, y son el escape a la racionalidad sofocante de la vida diaria. Sin embargo, aceptar estos presupuestos—no importa cuán profundamente estemos convencidos de ellos—nos impediría preguntarnos si el soñar e interpretar sueños en la cultura quechua de la sierra surperuana son efectivamente iguales o difieren a los correspondientes entre los europeos y los euro-americanos⁶ ¿Cuál es la sociología de la interpretación de sueños en la cultura quechua surperuano? ¿Cuál es el lugar del soñar y del interpretar los sueños en sus vidas cotidianas? ¿Cómo son estructurados los sueños entre los quechuas surperuanos? ¿Cuál es la relación entre soñar e interpretar sueños? ¿Cómo están relacionados el soñar y otros sistemas semióticos? ¿Los quechuahablantes se preocupan en entender el soñar como una categoría abstracta como los europeos y los euro-americanos? ¿Tienen teorías sobre el soñar como los psicoanalistas, los antiguos mesopotámicos y los griegos, o los mayas contemporáneos?

Trataré de responder a estas preguntas discutiendo qué es lo que los quechuahablantes del sur del Perú hacen después de soñar. La naturaleza y el contenido de los sueños en el quechua surperuano están determinados por el proceso de interpretación (Mannheim 1987)⁷. Los sueños en el quechua sur-

6 En este artículo, uso ‘quechua surperuano’ para referirme al idioma quechua del sur del Perú hablado hoy por alrededor de varios millones de personas en seis departamentos: Apurímac, Ayacucho, Arequipa, Cuzco, Huancavelica y Puno (ver Mannheim 1991:4-16). Esta lengua era hablado por los inkas antes de la invasión europea. La expresión quechua surperuano para su idioma es *runa simi* ‘lenguaje humano en términos genéricos mas no como nombre propio. No sólo el nombre ‘quechua’ les fue impuesto en un contexto colonial (ver Mannheim 1991a: 6-8), sino también por la idea de que tanto las lenguas como las poblaciones deben tener nombres. *Runa* y *runa simi* son términos genéricos usados en situaciones específicas para expresar una diferencia de identidad, junto con expresiones como *campesino* en oposición a *misti*, *q’ara* y español, todos términos para referirse a quienes no son quechuas (Isbell 1978, Allen 1988; en contraste v. Huayhua 2010: 66-72, que expone un deseo por parte de quechuahablantes de no ser clasificado por ningún término). Para una clasificación de lenguajes quechuas ver Cerrón Palomino (1987); Parker (2013); y Torero (1974).

7 En mi anterior artículo sobre soñar, omití mencionar dos discusiones sobre la interpretación de sueños en comunidades Aymaras. Hickman (1961: 78-80) discute las interpretaciones de sueños y augurios en Chuchito (Puno, Perú) observando que el significado de las imágenes de los sueños varía ampliamente de persona a persona. Cole (1969: 60-110), quien trabajó en Untavi (Oruro, Bolivia), sugiere que la interpretación de sueños toma en cuenta ideas de quien

peruano predican los acontecimientos del día. Temprano en la mañana, los quechuahablantes narran sus sueños a sus familiares cercanos o a sus amigos, y discuten su interpretación. Interpretan sus sueños seleccionando una imagen u otro signo del sueño y lo descifran, usando un léxico fluido de signos oníricos. El proceso de interpretación determina el significado de los signos oníricos e indudablemente prefigura su aparición en los sueños en la primera instancia.

Mi planteamiento va más allá: la estructura formal de la interpretación de sueños determina la velocidad con la que las imágenes de sueños cambian en el tiempo, comparados a otros sistemas semióticos quechuas, como aquellos encontrados en el ritual y el mito. No sólo los signos de los sueños cambian más rápidamente que aquellos de otros sistemas semióticos, sino que también muestran mayor variabilidad de individuo a individuo (cfr. Hickman 1964: 78-80; Cole 1969: 63). Ha sido casi obligatorio enfatizar la transitoriedad e inestabilidad de la cultura (ver, por ejemplo, Clifford 1988: 95, 233-34), pero no todos los dominios semióticos son igualmente inestables. ¿Por qué en quechua las imágenes de sueños son más fluidas que los signos en los mitos y el ritual? Esta pregunta apunta a un problema más general: ¿cómo los patrones culturales se cristalizan y persisten en un escenario de caos e inestabilidad? (Mannheim & Tedlock 1995; Mannheim 2012).

El propósito de este texto es examinar por qué los signos oníricos son menos estables que los de otros sistemas semióticos del quechua surperuano. En las siguientes secciones (2 y 4), sostendré que los signos de los sueños son menos estables que los del ritual o del mito por la manera en cómo son interpretados. En la interpretación de sueños quechua, signos individuales son extraídos de sus contextos sintáctico y pragmático, e interpretados aisladamente (sección 3). En contraste, los signos de la narrativa del quechua sureño son interpretados en grupos sintácticos que anclan el valor de un signo al de los otros. De forma similar, los signos del ritual son interpretados en conjuntos sintácticos y, además están anclados mediante relaciones convencionales con los participantes de un ritual (sección 4). Estas relaciones convencionales entre

tuvo el sueño (pero no las del intérprete). Además de estos trabajos en la interpretación de sueños en los Andes y de aquellos citados en mi anterior artículo (Mannheim 1987), quisiera mencionar los textos de Moya (1987[1982], 1988), quien discute imágenes de sueños en la sierra ecuatoriana; Preloran (1987), quien estudia creencias sobre la interpretación de sueños en Otavalo (Ecuador); el estudio de Ackerman (1985) sobre San Pedro de Cachora (Apurímac, Perú) que incluye un apéndice sobre augurios de sueños; la breve discusión de Bastien (1987: 44) sobre el uso de los sueños por curanderos Kallawayas; el estudio de Tandioy (1987) sobre augurios de sueños de hablantes de Inga en el valle de Sibundoy al sur de Colombia; y el agudo análisis de McDowell (1989) sobre sueños como una ventana en el mundo cultural de la misma población. Cabe mencionar también el trabajo impresionante de Andrade Ciudad (2005).

signos, y entre éstos y quienes los usan, dan a la narrativa y al ritual un grado de estabilidad histórica ausente en los signos de los sueños. (La estabilidad histórica en la narrativa y el ritual es notable, considerando las disrupciones sociales que los quechuhablantes surperuanos han sufrido durante casi cinco siglos después de la invasión europea.)

La estructura de la interpretación de sueños es necesaria – pero no suficiente – para explicar la inestabilidad de los signos de los sueños. Es también importante que el soñar y su interpretación no sean objeto de un sistema de creencias socialmente organizado (sección 5). No estoy sugiriendo que los quechuhablantes nunca especulan acerca de la naturaleza del soñar y de la interpretación de los sueños. Lo que sostengo es que esta especulación es individual y no social. En consecuencia, no existe una tradición de teorizar acerca de la interpretación de los sueños o acerca de los significados de las imágenes en los sueños. Los hablantes del quechua surperuano no tienen tradiciones desarrolladas de exégesis nativa sobre el soñar, o sobre otros aspectos de su cultura⁸.

La ausencia de una tradición de exégesis es crítico para mi argumento. Aún si un sistema de interpretación como el del quechua sureño, en el cual las imágenes de los sueños se extraen de sus contextos sintácticos y pragmáticos, los significados de las imágenes podrían ser estabilizados a través de una tradición socialmente organizada de hablar acerca de ellos. La exégesis nativa—sea hecha por especialistas o por gente común—hace más que brindar acceso a los significados de las formas simbólicas. Esta práctica autoriza ciertas explicaciones y ciertos estilos de explicación, las muestra como socialmente apropiadas, legítima a algunos individuos como expertos, y estabiliza la interpretación de las formas simbólicas. La ausencia de una tradición de exégesis quita los medios culturales por los cuales el sistema de interpretación de sueños podría ser estabilizado. La estructura de la interpretación de los sueños y la ausencia de una tradición de teorizar sobre ésta explican conjuntamente la inestabilidad de las imágenes de los sueños y su variabilidad dentro de las comunidades.

En este artículo, asumo que el soñar y su interpretación forman juntos un sistema semiótico o cultural, esto es, un sistema convencional de signos que al mismo tiempo se intersecta con, y es autónomo de, otros sistemas culturales, tales como la narrativa y el ritual. Desde el momento en que quien sueña o el etnógrafo son capaces de observar sueños, éstos son más que solamente una ‘experiencia’ o una ‘causa ausente’ electroquímica. Los sueños son enteramen-

8 En este sentido, los hablantes de quechua surperuano difieren de otros originarios sudamericanos, como de sus parientes en la amazonia ecuatoriana, quienes tienen una compleja tradición de exégesis. Retornaré a este punto en la sección final del artículo.

te culturales, 'públicos' en un sentido Geertziano (1973: 10-13), en el cual las imágenes y las interpretaciones están constituidas dentro de y por la acción social (ver Dentan 1988:53). Sin embargo, para evitar malentendidos respecto a la palabra 'público', enfatizaré que para los quechuas rurales surperuanos, la interpretación de sueños es un asunto intensamente privado, algo que debe hacerse solamente con familiares y amigos cercanos. También, para evitar otro tipo de malentendido, enfatizaré que cuando digo que el soñar es un 'sistema cultural' no quiero decir que los sueños estén fuera de la política de la vida cotidiana. Los sueños están profundamente inmersos en la dominación socio-cultural a la que está sujeta la gente rural en el Perú contemporáneo. Esto no podría ser más claramente ilustrado que en la imagen del policía en los sueños, que—se dicen—representa a Dios.

La afirmación que el soñar es un sistema cultural o semiótico tiene tres componentes: (1) soñar se intersecta con otros sistemas culturales; (2) es autónomo de otros sistemas culturales, y (3) es convencional. El soñar se intersecta con otros sistemas culturales en tanto el conjunto de signos de los sueños refleja la práctica y preocupaciones cotidianas, e incluye signos-imágenes derivados de otros sistemas culturales tales como el mito y el ritual. Por ejemplo, en el léxico de sueños registrado por Pérez Bocanegra (1631), una serpiente de dos cabezas representa 'desastre', de forma similar como ocurría en el imaginario mítico y la iconografía visual.⁹ Pero sostener lo obvio, que los signos de los sueños son también usados en otros sistemas culturales, sería una solución trivial al problema de cómo se relaciona la interpretación de los sueños con otros sistemas culturales. A pesar que muchas imágenes de los sueños también aparecen en otros sistemas culturales, la interpretación de los sueños tiene propiedades específicas que la distinguen de otras prácticas simbólicas. La interpretación de los sueños es estructuralmente autónoma: el conjunto de signos, sus conexiones mutuas y sus interpretaciones son propios de los sueños. Dicho de otro modo, la interpretación de los sueños está sujeta a sus propias restricciones y principios de estructuración, como trataré de mostrar en la siguiente sección.

Finalmente, soñar es convencional en tanto que soñar y la interpretación de sueños son actividades socialmente organizadas, realizadas en la interacción cotidiana y sujeta a expectativas recíprocas de los participantes.¹⁰ No

9 Ver López-Baralt (1987) para una discusión sobre la iconografía de la serpiente de dos cabezas en los Andes.

10 Estos puntos son desarrollados en la ahora extensa literatura etnográfica sobre el soñar. Ver especialmente Basso (1987), Ewing (1990), Guss (1980), Herat (1987), Ilollan (1989), Kracke (1987), Parman (1991), Perrin (1992), Sanchez Parga (1991), Shaw (1992) y Tedlock (1987).

hay acceso ninguno al sueño como experiencia privada—aun el soñador mismo ‘recuerda’ el sueño como una reconstrucción retrospectiva, organizada por las convenciones narrativas de su lenguaje y cultura (Zambrano 1957; Dentan 1988:55). Los sueños son hechos sociales en un sentido Durkheimiano: están ‘afuera’, son creados entre—y no por —personas (Durkheim 1898: cap. 1; t. Mannheim & Tedlock 1995: 9-12), son experimentados como ‘un virus del espacio sideral’ o quizás como la voz de un amo ausente. Al ser convencionales son históricos; cambiantes, y sin embargo estables en el tiempo (Saussure 1971[1915]:104). De esta forma, se torna posible plantear la pregunta de la relativa estabilidad o cambio de los signos de sueños. Mis datos son narraciones de sueños y sus interpretaciones. Con Robert Dentan (1988), reconozco que los estudiosos del soñar—sean antropólogos o psiquiatras— trabajan con narraciones de sueños en lugar de trabajar con sueños propiamente dichos. Sin embargo cuando uso la palabra ‘soñar’ reconozco también que hay un dominio en común a través de las fronteras culturales. Tanto las narraciones de sueños en quechua como las narraciones en inglés tienen a los sueños como sus objetos, a pesar de diferencias radicales entre los sistemas interpretativos. Dentan recomienda que distingamos rigurosamente entre narrativas de sueños y los sueños mismos. Sin embargo, si se considera que los ‘sueños’ están completamente subsumidos en las ‘narraciones de sueños’ excepto en un sentido psico-biológico, distinguir sueños de narraciones de sueños reestablece una idea metafísica occidental por la cual los sueños no son sociales sino experiencias individuales y privadas. El filósofo Zambrano (1957) ha argumentado que el problema de las narrativas de sueños no es cualitativamente diferente de el problema del referente de cualquier tipo de narrativa—ambas están presupuestos por la narrativa, y son igualmente problemáticos fuera de ella. Sugiero que el punto relevante aquí es el grado en el cual el referente de una narrativa es construida intersubjetivamente, por más de un individuo. Aun si las narrativas de sueños no son cualitativamente distintas de otras narrativas, ellas están en distintos extremos de un continuo: los referentes de las narrativas de sueños son más subjetivos, los referentes de otros tipos de narrativas son más intersubjetivos.

A pesar que algunos pueblos, como los Atabascos Sureños de los EEUU y los Quichuas amazónicos del Ecuador atribuyen la misma categoría de realidad a los eventos en los sueños y a aquellos que viven cuando despiertos, para los quechuas surperuanos los sueños son epistemológicamente distintos a otras experiencias. En las descripciones de los lugares, las narrativas de sueños requieren el uso de un sufijo verbal especial que marca eventos que el hablante no puede asegurar personalmente (Mannheim 1987: 140; v. Andrade 2005: cap. 3, para una discusión de una distinción cognada en el español andino). Los

eventos que han sido soñados afectan al mundo solamente como augurios; si ellos son contiguos con algún fenómeno del mundo no onírico, se trata de augurios naturales como eclipses, luciérnagas o picaflores.

La interpretación de los sueños en los Andes surperuanos

Temprano en la mañana, los quechuahablantes surperuanos narran y discuten sus sueños a sus parientes o a sus amigos más cercanos. Los sueños quechuas predicen los eventos del día en una de dos maneras. Ocasionalmente ellos predicen un escenario completo. En esas circunstancias, no es necesaria una interpretación adicional. Pero más comúnmente, el que sueña narra su sueño a un familiar o amigo, y juntos escogen un elemento (o a veces varios) que interpretan usando un léxico fijo de signos de sueños, casi como un libro oral de sueños (compárese Andrade 2005: cap. 2; La Riva González 2010).

Las predicciones de los sueños son sólo válidas durante el día en que han sido soñadas. Bajo circunstancias normales, uno se levanta en la mañana primero con el pie derecho. Pero cuando un mal presagio aparece en un sueño, uno se levanta primero con el pie izquierdo. Antes de conversar con alguien sobre el mal augurio uno tiene que buscar una oveja o llama joven, contarle todo el sueño y luego escupir en su boca tres veces diciendo. ‘qulluy, qulluy, qulluy’ (‘que no ocurra, que no ocurra, que no se ocurra’).

En las siguientes narrativas de sueños ofrezco dos interpretaciones. Una--la mía--trata la narrativa del sueño intertextualmente mostrando las resonancias culturales de las narrativas de los sueños, las formas en las cuales estos reflejan otras prácticas y creencias quechuas. Confieso compartir una enfermedad ocupacional con muchos de mis colegas antropólogos: un deseo de interpretar prácticas sociales más elaborada y profusa que cualquier quechuahablante. Desde mi perspectiva como etnógrafo, las narrativas de sueños revelan preocupaciones sociales y culturales peculiarmente andinas. Me parece que ellos también revelan ansiedades acerca de la naturaleza del trabajo etnográfico en el cual registré estas narrativas. Desde la perspectiva de las prácticas andinas de interpretación estas resonancias son irrelevantes. Los significados de los sueños convergen en imágenes aisladas que son augurios de los eventos que se van a vivir ese día. Esto significa que las interpretaciones del etnógrafo son más elaboradas que las nativas.¹¹

11 Harriet Whitehead (comunicación personal, 1986) sugiere que existen dos sistemas semióticos. Uno estructura las narraciones de sueños y otro gobierna su interpretación. La semiótica de la narrativa funciona intertextualmente, por medio de resonancias culturales de las imágenes en las narraciones de sueños. En este nivel, no hay una reducción analítica de la narración del

Unquspas kasqani hinaspa huq wiraqucha niwan 'yawarniykita urquchikamuy.' Chaymanta 'kinsa unchayninmanta kutimunki,' nispa niwan. Chayqa rini yawarniy urquchikuq. Chay hatun wasipi haykuqtiy ish kay mistikuna chuqlluta mihushasqanku. Huqnin niwan 'tiyaykuy' nispa. Chaymantan kunapi huq mankapi pisqa chuqlluhina karan ichaqa ish kay-ninku sumaqta q'illu chuqlluta mihuranku. Chay musquskusqay nuqapaq qulqi tarinaypaq karan.

Estaba enferma entonces un wiraqucha (alguien que no es quechua, honorífico) me dijo 've a que te saquen sangre.' Después me dijo 'vuelve en tres días.' Así que, voy a que me saquen sangre. Cuando entro en esa casa grande dos mistis (alguien que no es quechua) comían choclos. Uno de ellos me dijo 'siéntate.' Entonces, en una olla encima de una cuna había como cinco choclos. Pero, sólo los dos comieron el delicioso choclo amarillo [sin invitarme a mí].¹² Ese mi sueño [para mí] era para encontrar dinero.

La interpretación comienza recordando el sueño en forma de una narración. Desde mi perspectiva de etnógrafo de los Andes, la narrativa refleja profundas ansiedades culturales acerca de aquellos que no son quechuas. Una mujer está enferma, y alguien que no es quechua (quizás un médico) recomienda que se haga extraer sangre y que vuelva en tres días. La idea de que quienes no son quechuas están interesados en extraer los fluidos vitales de los andinos nativos es muy persistente. Cuarenta años después de la invasión europea, en 1571, se registraron rumores que los europeos habían venido al Perú para consumir los fluidos vitales de los nativos andinos – principalmente la grasa que es considerado un fluido vital en la cultura quechua, pero también sangre. (Molina 1574: 79). Estas sospechas sobre quienes no son quechua persiste actualmente: En la sierra central y sur es muy extendida la idea que quienes no son quechua—especialmente sacerdotes—están interesados en extraer la grasa de los quechuas para fabricar velas para las iglesias, cosméticos, o lubricantes para maquinaria norteamericana. Este tema ha levantado el interés de mas de un etnógrafo, y por lo punto hay una literatura inmensa sobre ello, pero que lo trata mayormente de forma alegórica (para una interpretación contraria, con una bibliografía amplia, v. Mannheim & van Vleet 2000: 48-51). Mas de una vez, la grabadora de

sueño. En contraste la semiótica de la interpretación requiere una reducción de la narración del sueño a una imagen focal que luego es interpretada como un augurio. Estas observaciones de Whitehead son consistentes con el análisis que presento aquí, dado que ambos grupos de prácticas semióticas conforman una jerarquía en la cual los valores de las imágenes son determinados por la semiótica de la interpretación en lugar que por aquella de la narrativa.

- 12 La frase entre corchetes no aparece en quechua. En la cultura quechua, si invitas a alguien a sentarse contigo mientras estás comiendo supone que tú estás ofreciendo también compartir tu comida. Pero en este caso las dos personas (ishkayninku) que no son quechua no comparten su comida a quien invitan a sentarse.

un desafortunado etnógrafo fue confundida con una yawardora, una máquina para extraer sangre. Esta sospecha no distingue el estatus de quien no es quechua: los wiraquchas son tan sospechosos como cualquier otro misti.

Cuando la soñadora llega al sitio donde se le tiene que extraer sangre, encuentra a dos no-quechuas (en este caso referidos con el término misti) que están comiendo choclo. En lugar de sacarle sangre ellos le invitan a sentarse. Normalmente, una invitación a sentarse mientras otros están comiendo es también una invitación a compartir la comida. Pero los mistis no comparten su maíz con ella. De acuerdo al léxico de las imágenes de sueños, el maíz representa dinero. De esta forma, el sueño puede ser interpretado por un etnógrafo como representando la percepción quechua de los mistis: Los mistis rehúsan de forma grosera a compartir su riqueza.

La narrativa del sueño también puede ser interpretada como un comentario sobre las circunstancias en que fue enunciada. Hablando en quechua a un etnógrafo que no es quechua, describe dos encuentros con no-quechuas: el primero en el cual le dicen que tiene que hacerse extraer sangre, y el segundo en el cual las normas quechuas de sociabilidad son violadas. Como una alegoría de la investigación etnográfica, la imagen de la sangre siendo extraída es mordaz.

Pero aquí la lección sobre la política del trabajo de campo es más sutil que lo que sugiere esta interpretación alegórica. Entre el nativo y el etnógrafo hay una distribución desigual de énfasis y autoridad. El etnógrafo interpreta el sueño simbólicamente, tratando la narrativa del sueño como un vehículo de una segunda narrativa oculta, sea esta sobre conflictos de clase y étnicos, o un crítica velada del etnógrafo. (¡Que tal narcisismo!). Pero quien soñó interpretó el sueño como un índice, como un augurio; a ella no le interesaron la política de la vida cotidiana ni la política del trabajo de campo etnográfico. Casi toda la narrativa fue descartada excepto un detalle: el maíz amarillo fresco. La imagen del maíz fresco fue seleccionada de la narrativa e interpretada, usando el léxico de las imágenes de sueños: Maíz representa dinero. Más tarde en el día, la que sueña todo lo que dice sobre el sueño es: 'Anoche soñé con maíz amarillo.' Todo el resto del sueño es descartado por la soñadora, a pesar de que podría haber sido revelador de sus ansiedades culturales, políticas y personales.

Mana rikusqay llaqtapi, mantaywan kashasqani. Chay sitio karan lliw q'umir, hatuchachaq mallkikunayuq. Hinaspa huq sullk'achay, mawk'a washkhata k'aspi muyusqata hap'ishasqa. Hinaspa mantay nin sullk'achayta, 'Maymantan aparamunki chay washkhata? Pasay kasqan sitioman kutichiy,' nispa. Chaymanta sullk'achay nin, 'manan mantay suwakamunichu. Tarirakamuni,' nispa. 'Kusa allin waka watanapaq,' nispamantay. Chaypi rikch'apuni.

Estaba con mi mamá en un pueblo en el que nunca había estado antes. Ese sitio era todo verde, lleno de árboles grandes. Entonces, uno de mis hermanas menores tenía una sogá usada envuelta en un palo. Entonces, mi mamá dijo a mi hermana menor, '¿de dónde has traído esa sogá? Anda, devuélvela'. Entonces mi hermana menor dijo, 'No mamá, no la he robado, la he encontrado'. 'Será muy buena para amarrar las vacas,' dijo mi mamá. Entonces me desperté.

Aquí el narrador describe un lugar desconocido, verde con árboles altos. La madre del narrador y una hermana menor están solas.¹³ Ellas encuentran una sogá que la madre asume fue robada por la hermana menor. En esta narrativa de sueño es la sogá la que es seleccionada. La sogá predice que un viajero arribará pronto; una sogá representa viajar a pie. Cuando presioné por más detalles de la interpretación, me dijeron que quizás la verdura de la escena original podría representar tristeza.

A veces se selecciona más de un signo de una narrativa de sueño. En los inicios de nuestro trabajo de campo, Diane Hopkins y yo estábamos despiertos antes del amanecer.¹⁴ Nuestro huésped tuvo un sueño en el cual Hopkins aparecía llamándolo 'papáy, papáy', Ella tenía un saco de papas que había llevado para intercambiarlo con él por un saco de maíz seco. Maíz y papas fueron seleccionados de la narrativa del sueño. El maíz fue interpretado como dinero, las papas como animales, ambas interpretaciones convencionales. Pero esta vez nuestro anfitrión reintegró estos signos en una segunda narrativa, preguntándose qué relevancia tenían para sus circunstancias personales. Había dejado sus animales pastando en un cerro cercano. Interpretó el saco de papas como 'hay carne en el cerro' y que había ladrones quienes estaban planeando sacrificar sus animales llevarse la carne a la capital provincial, donde podrían cambiarla por dinero. Esa madrugada él y yo fuimos al cerro a recuperar los animales. Afortunadamente, llegamos antes que los ladrones.

En este sueño, las imágenes focales tienen resonancias mayores en la interpretación. Las lecturas convencionales del maíz como dinero y de las papas como carne están reforzadas por la presencia de alguien que no es quechua intercambiando maíz por papas. Para los quechuas surperuanos el maíz es la sustancia de la vida, tanto como ellos consideran que el dinero lo es para nosotros. El intercambio de maíz por papas es la quintaesencia de las transacciones de mercancías en los Andes. El maíz es emblemático de zonas templadas; las

13 A pesar de que la terminología de parentesco del quechua surperuano distingue el sexo de los hermanos y hermanas y los hermanos del mismo sexo de aquellos del sexo opuesto, en la práctica los hablantes normalmente se refieren a sus hermanos o hermanas como 'mi mayor' o 'mi menor' sin tomar en cuenta el género del ego o del alter.

14 Este incidente y su interpretación son analizados en Mannheim (1987: 133, 146).

papas lo son de las zonas altas donde son producidas y donde se patea el ganado. Hay también una similitud sensible, dentro de la cultura quechua, entre papas y carne.

En cada interpretación, la experiencia del sueño es codificada en una forma narrativa: la narrativa ha sido reducida en una o algunas imágenes claves tomadas de un léxico convencional de imágenes de sueños. Estas imágenes claves son recontextualizadas tomando en cuenta su relevancia respecto a las circunstancias personales de quien soñó y ocasionalmente también considerando otras imágenes clave. Esto está diagramado en la figura 1, a partir de Mannheim (1987: 147).

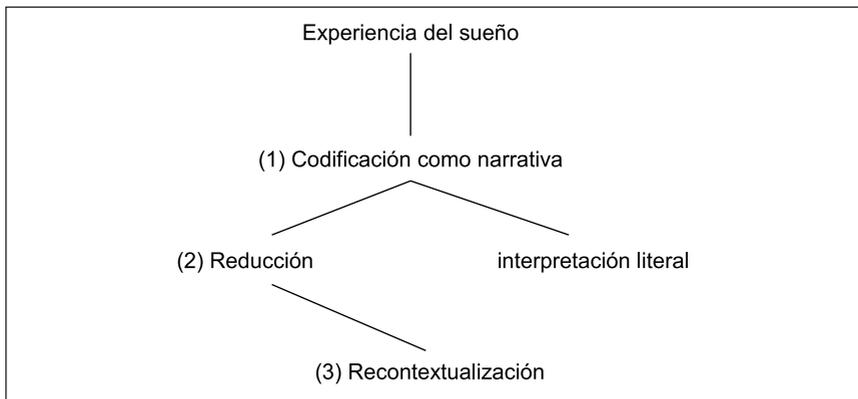


Figura 1

De vez en cuando, la narración entera—en todos sus detalles—es tratada como un augurio literal de los eventos narrados. El modo normal de interpretación, sin embargo, es tomar imágenes individuales fuera de su contexto narrativo y referirlas al léxico. El punto crucial del proceso interpretativo es el paso reductor, en el cual se busca en la narrativa imágenes que puedan corresponder a un par de imágenes del léxico.¹⁵ Estas imágenes incluyen objetos, objetos

15 Es importante notar que la interpretación de sueños en el quechua surperuano utiliza imágenes individuales, así como también éstas son el foco de la interpretación sin reintegrarlas en un discurso interpretativo convencional más amplio. El ensayo de Kim Seong-Nae (1989) sobre el imaginario histórico de la violencia en la isla Cheju (Corea del Sur) provee un contraste interesante. Kim discute el caso de un chamán coreano que soñó una joven pareja vestida en ropa blanca de luto con sus bocas y pechos sangrantes. Al día siguiente realizó un exorcismo para un joven cuyos padres fueron asesinados en una revuelta local durante la guerra de Corea. El chamán incorporó las imágenes del sueño en una historia vernácula convencional de la revuelta (una revuelta silenciada en las narraciones surcoreanas oficiales de ese periodo) y actuó como un médium a través del cual los padres muertos rememoraban su sufrimiento

en ciertos estados, atributos, eventos y aun personas concretas. Todas excepto las personas concretas son convencionales. Las personas concretas adquieren significados consistentes para el que sueña después de aparecer repetidamente en sueños y ser correlacionados con los eventos de los siguientes días. Si sueñas con tu cuñado y te enfermas ese o el día siguiente y esto sucede varias veces, tu cuñado va a ser atribuido el significado de “enfermedad.

La estabilidad histórica de las imágenes de sueños

Para probar la hipótesis de la fluidez histórica de las imágenes de los sueños comparo las prácticas interpretativas modernas con información de inicios del s. XVII. Para la época colonial en el Perú existen no pocas descripciones excelentes realizadas por quienes habían desarrollado un profundo y amplio conocimiento de las prácticas culturales rurales andinas.¹⁶ Felipe Guaman Poma de Ayala (1936[1615]:282) incluyó varias imágenes de sueños en una discusión sobre augurios y métodos de pronóstico rurales en su Nueva corónica y buen gobierno. Juan Pérez de Bocanegra, contemporáneo de Guaman Poma y párroco rural en el Cuzco, también discutió interpretaciones de sueños en su manual para sacerdotes escrito en quechua Ritual formulario e institución de curas (1631). Pérez Bocanegra era un dotado escritor en quechua surperuano quien tenía una larga relación con la parroquia rural de Andahuaylillas (Quispicanchi, Cuzco), incluyendo familiares suyos quienes vivían en ella. Su manual para sacerdotes rurales es una de las fuentes más importantes para entender la naturaleza de la amalgama colonial de prácticas rituales andinas con el catolicismo (v. Mannheim 2015b). Tanto las descripciones de interpretación de sueños de Guaman Poma como de Pérez Bocanegra son consistentes con las prácticas modernas en tanto ambas describen un sistema construido alrededor de la interpretación de imágenes individuales tomadas de un léxico. Usan el mismo lenguaje para describir la relación entre imagen e interpretación: ‘Quando sueña Rutuscam canique [Me cortaron el cabello], a de ser biuda’ (Guaman Poma, 284); ‘Puñuspa moçcoiñijquipi chacacta purispa, raquipacmi moçconi ñispa ñecchu canqui?’ “Durmido en tu sueño, andando sobre un puente c sobre esto solías decir que soñaste para una separación?” (Pérez Bocanegra, 146, trad. del autor). Sus descripciones de interpretación de sueños son fragmentarias pero son las únicas disponibles de la colonia temprana en el Perú.

durante la revuelta. Las imágenes de sueño coreanas, como las quechuas, son tomadas de un léxico convencional pero son usadas como vehículos para integrar el sueño en un discurso de redención política-histórica.

16 Desafortunadamente, las fuentes coloniales sobre interpretación de sueños y augurios en los Andes no se pueden comparar en su riqueza y cantidad a sus equivalentes mesoamericanas.

Algunos ejemplos de las imágenes de sueño en quechua surperuano.

Verde	Tristeza
Grasa de vaca o toro	Wayra (viento/alma)
Ebrios danzando en barro	Lluvia
Zapato viejo	Se mantendrá con la misma pareja
Burro	Buena suerte
Soga	Caminar a pie
Gato	El demonio
Taxi o auto privado	Ataud
Policía	Dios
Sed	El alma necesita alimento (confesión o misa)
Cebollas	Dolor, pena

Figura 2. (A partir de Mannheim 1987).

Ambas descripciones de interpretación de sueños se encuentran clasificadas dentro de prácticas culturales locales, no-cristianas. En España del s. XVI el conformismo cultural era identificado con ortodoxia religiosa. Varias prácticas que hoy en día consideramos como no-religiosas como el lenguaje, el estilo de vestir, prácticas sexuales y modales de mesa eran entendidos como signos externos de la identidad religiosa, y fueron regimentadas y vigiladas (Kamen 1985: 198-218; Root 1988: 125-26). En América, esta política llevó a los misioneros tempranos a buscar y identificar prácticas culturales locales que parecían ser contrapartes de heterodoxias europeas, o que amenazaban la nueva hegemonía religiosa cristiana. Las reprehensiones contra las idolatrías no solamente fueron campañas contra la religión indígena en un sentido estricto, sino fueron reprehensiones comprensivas que iban en contra de cualquier índice de no ser un cristiano creyente. Los sermonarios, confesionarios y manuales para curas del s. XVI y XVII denunciaban la sodomía, el comer sentados en el piso, y la interpretación de sueños como 'idolátricos', junto con prácticas más claramente religiosas como la adoración a la tierra (Charles 2010: 74-76 y 97-101; Flores Ochoa 1972; Harrison 2014; Horswell 2005). La identificación de prácticas religiosas se extendía a identificar conceptos religiosos americanos con los del viejo mundo, como los cimin arahuaco (en el Caribe) y los wak'a peruanas fueron concebidos en términos del becerro de oro en la biblia hebrea (Cummins 2009; Mannheim & Salas 2014; van de Guchte 1990: 242). La iglesia colonial estaba especialmente preocupada por los sueños porque en otras partes de América, la interpretación de los sueños era realizada por especialistas

rituales; por lo tanto, su interpretación podría legitimar la autoridad de un sacerdocio nativo. Dado que la interpretaciones era hechas por laicos, este miedo era infundado. Es principalmente en las listas de prácticas religiosas no-hegemónicas (pero no necesariamente contra-hegemónicas) que otras fuentes coloniales corroboran las descripciones de Guamán Poma y Pérez Bocanegra. Pero, a pesar que las prácticas interpretativas a nivel local permanecieron constantes desde la invasión europea, las imágenes de los sueños y sus interpretaciones han cambiado notablemente. Pérez Bocanegra proveyó un pequeño léxico de imágenes de sueño de la parroquia de Andahuaylillas. Por coincidencia, hice mi trabajo de campo en la misma parroquia a fines de 1970, y pude recolectar material directamente comparable al punto de haber sido recogido de los descendientes de los informantes de Pérez Bocanegra.¹⁷ (Otra fuente colonial para Andahuaylillas, de fines del s. XVIII, menciona interpretaciones de sueños pero no brinda información específica (Orcaín 1790)). En el siguiente cuadro comparo las imágenes de los sueños del texto de Pérez Bocanegra publicado en 1631 (completado en 1622) y las de mi trabajo etnográfico realizado en la misma parroquia 350 años después. Las imágenes de los sueños están listadas en la primera columna de la Figura 3, seguidas por las interpretaciones provenientes del s. XVII y las modernas. 's/i' indica que no hay interpretación contemporánea de la imagen a pesar de que traté de obtenerla reiteradamente. Asimismo, como la interpretación de sueños es un tema frecuente en las conversaciones matinales, 's/i' también significa con casi total certidumbre que la imagen ha sido perdida en la comunidad. El gran número de imágenes que no tienen interpretaciones contemporáneas puede crear la errónea impresión que el sistema de interpretación de sueños se ha desintegrado desde el s. XVII. Sin embargo, así como muchas imágenes se han perdido desde el s. XVII, muchas otras—el policía y el taxi por ejemplo—se han añadido.

A primera impresión, no es sorprendente que el léxico de sueños haya cambiado tanto en 350 años, especialmente si se consideran los cambios cataclísmicos que sufrieron las comunidades quechuas en ese periodo. Sin embargo, contrastar esto con una notable persistencia cultural que etnógrafos e historiadores han registrado en material iconográfico (Cereceda 1978b; Gisbert 1981; Hocquenghem 1987; López Baralt 1987), ritual, patrones de estructura social como la organización en mitades (Cereceda 1978a, Flores 1972, 1976; Hopkins 1982; Zuidema 1970), calendarios y cosmología (Isbell 1978:197-220; Ossio, ed. 1973; Urton 1981; Zuidema 2011) y mitología (Custred 1978, Ortiz 1973, 1978; Zuidema y Quispe 1968). La persistencia de formas culturales andinas

17 Evidencia interna en el manual para curas de Pérez Bocanegra indica que éste está basado en sus experiencias en Andahuaylillas (Mannheim 1991: cap. 6).

es lo suficientemente amplia para haber proveído una heurística con la cual pueden ser identificadas la variación y los cambios en formas y prácticas simbólicas. Comparada con la persistencia de otros sistemas semióticos andinos, la inestabilidad de las imágenes de sueños es anómala. Si los cambios fueran simplemente una cuestión de erosión a través de 350 años, deberíamos encontrar cambios de una escala similar en otros sistemas semióticos. Sin embargo, esto no es lo que los etnógrafos e historiadores andinistas han observado. Estamos enfrentados con el problema de explicar por qué el léxico de sueños ha cambiado mucho más rápidamente que otros sistemas semióticos. Más ampliamente la pregunta sería ¿por qué algunos sistemas semióticos son más estables que otros? Y ¿por qué el correspondiente a la interpretación de los sueños es tan inestable?

IMAGEN	1631	Hoy en día
Cruzar un puente	Separación	Día afortunado
Coger un pez	Suerte	s/í (Interpretación inexistente)
Venado	Planes frustrados	s/í
Persona sin cabeza	Separación, desastre, demonio, mal viento	s/í
Persona manca		s/í
Serpiente		Acto sexual problemático
Perdiz		s/í
Cóndor (si un nacimiento es inminente)		Nacimiento de un niño (varón)
Lana	Pena extrema	s/í, reemplazado por 'agua turbulenta'
Tela de araña	Pena extrema	s/í
Planta de quinua leñosa	Ropa de luto	s/í
Aparecer iluminado por el sol o la luna	Muerte de un vecino	Buena fortuna (oscuridad es muerte)
Pequeñas aves	Miedo	Miedo
Persona oscura	Algún tipo de desastre	s/í
Cerdo		Suq'a (hueso de ancestro que causa enfermedad dolorosa y muerte)
Perro		Robo
Ropa nueva	Muerte	Muerte
Viaje	Derrota	Pérdida de una cita o un compromiso
Sapo, viento	Miedo	Brujería
Serpiente bicéfala	Gran desastre	s/í

Figura 3 (en base a Mannheim 1987)

La estructura semiótica de los sueños, la narrativa y el ritual

Para responder estas preguntas necesitamos discutir la organización semiótica de la interpretación de sueños, y mostrar como su organización semiótica es distinta a la de los sistemas más estables: la narrativa y el ritual. De acuerdo con Peirce (1931[1997]) y Morris (1938, secciones 3, 5, 7), los signos tienen significado por virtud a tres relaciones primarias: (1) Las relaciones semánticas de los signos con sus objetos, por medio de otros signos (sus interpretantes); (2) las relaciones sintácticas de los signos con otros signos con los que están combinados; (3) las relaciones pragmáticas de los signos con sus usuarios¹⁸ (ver figura 4).

(1) semántica	signos	objetos
(2) sintáctica	signos	otros signos
(3) pragmática	signos	usuarios

Figura 4

Los significados de los signos, entonces, están determinados por estas tres dimensiones, que incluyen las relaciones entre signos y otros signos con los que están combinados (sintáctica), y las relaciones entre signos y sus usuarios (pragmática). Las tres dimensiones de semiósis – semántica, sintáctica y pragmática – están parcialmente especificadas en la estructura formal de una práctica cultural y parcialmente dadas por el proceso de interpretación. Hay una toma y daca entre la estructura formal y los procesos de interpretación. Cuanto más específica es la estructura formal, menor es el juego en la interpretación. Y viceversa, cuando menos específica es la estructura formal para una de estas dimensiones, más es proveído por el proceso de interpretación. Los sistemas culturales (o sistemas semióticos) difieren en los grados en que sus tres dimensiones de semiósis estén formalmente especificadas. Por ejemplo, la música tiene dimensiones sintácticas y pragmáticas ricamente elaboradas, pero una dimensión semántica poco especificada.

En la medida que las dimensiones sintáctica y pragmática están presentes en la estructura formal de una acción, los significados de los signos están limitados por la estructura formal. En la medida que la estructura formal de una acción es especificada y persiste en el tiempo, los significados de los signos

18 Charles Sanders Peirce (1931[1897 2: 227-29] distingue “la lógica crítica”, “la gramática especulativa” y “la retórica”, respectivamente, para estas tres dimensiones de semiósis. (Ver también Feibleman 1946: 85-88).

están anclados, seguros en contextos estables.¹⁹ Así, la relativa estabilidad de un sistema de signos está establecida por el grado en el que las relaciones sintácticas y pragmáticas están directamente codificadas en las formas.

La interpretación de los sueños en quechua surperuano requiere que las imágenes de sueños sean extraídas de sus contextos sintácticos de las narraciones de sueños. Se los interpretan usando un léxico convencional e impersonal que también los extrae de sus contextos pragmáticos iniciales. Como consecuencia, los sueños tienen significados a través de una relación semántica inmediata entre imagen e interpretación. Ellos codifican la dimensión semántica y dejan sin especificar las relaciones sintácticas y pragmáticas.²⁰

En cambio, en la narrativa, las dimensiones sintácticas y semánticas están especificadas; los signos en la narrativa ocurren en secuencias preordenadas (Lévi-Strauss 1959; T. Turner 1969). En el quechua sureño, los signos de narrativa están empaquetados en pequeños módulos sintácticos de eventos. Estos módulos son combinados tanto por el narrador como por su audiencia en una realización narrativa (ver Allen 1986, 2011; Mannheim 1999; Mannheim & van Vleet 2000).²¹ Explicaré estos puntos con resúmenes—sacados de los últimos dos artículos ya citados—de tres narrativas relacionadas.

Kunan Urcos Ilaqtapi, Urcos qucha kasyan. Kikin Urcos qucha panpa kasqa. Chay panpapi llank'aq kasqa huk runa inkarnasyun p'unchayta. Hinaspa unu llapanta apayapuq kasqa llank'aq turuntinta chay inkarnasyun p'unchayta llank'asqanmanta (Gow y Condori 1976:10).

-
- 19 Similarmente, el filósofo W.V.O. Quine (1960: 90ff.) sostiene que la forma gramatical delimita el rango de variabilidad del significado de una palabra. Esta observación de Quine ha sido confirmada experimentalmente por Taylor y Gelman (1988), quienes muestran que los niños usan evidencia sintáctica para identificar los significados de las palabras, arrancándolos conceptualmente de sí mismo por sus propios esfuerzos. Para un ejemplo sintáctico del Quechua, véase Mannheim & Gelman (2013).
- 20 Cuando digo que algo está 'codificado', quiero decir que está especificado como parte de la estructura formal de una acción, y no que esto (necesariamente) codifica algo existente independientemente de la acción. (Agradezco a A.L. Becker por señalarme esta fuente de confusión).
- 21 Los folcloristas han usado tradicionalmente el término 'motivo' para identificar 'cualquiera de los elementos incluidos en un cuento tradicional' (Thompson 1950: 753), incluyendo caracteres, secuencias de acciones y circunstancias alrededor de las acciones. Uso la palabra 'módulo' en un sentido más restringido como secuencias de eventos que están marcadas por la organización formal de una realización narrativa, y que son recurrentes de narrativa en narrativa. Estos módulos reaparecen de narrativa en narrativa, estando ligados a un campo discursivo más amplio dentro del cual las narrativas específicas adquieren sus significados. El objetivo de un análisis modular es identificar las resonancias intertextuales a través de las cuales las realizaciones narrativas particulares son inteligibles para sus participantes. El análisis de motivos, por otro lado, ha sido usado principalmente como un criterio de clasificación. Véase Briggs & Bauman (1996) para una discusión mas amplia de la intertextualidad en el análisis del arte verbal.

La laguna de Urcos está en el actual pueblo de Urcos. La laguna misma era antes una pampa. Se dice que el día de Nuestra Señora de Encarnación un hombre estaba trabajando en ella. Entonces el agua arrastró todo, al labrador a su toro, por estar trabajando el día de Nuestra Señora de Encarnación.

Esta explicación del origen de la laguna de Urcos como un castigo divino ocurrió en una discusión más amplia acerca de la Madre Tierra (Pachamama), sus manifestaciones y su poder. Emerge de una narrativa árida frente a las preguntas de la antropóloga Rosalind Gow. La anécdota acerca de la laguna de Urcos carece de una relación clara con las descripciones que la preceden o continúan, con la excepción que la posición de esta anécdota sugiere que la inundación fue causada por la Madre Tierra como un castigo porque un hombre estaba trabajando durante la fiesta de Nuestra Señora de la Encarnación, considerada una manifestación de la Madre Tierra.

A inicios del s. XVII, el cronista nativo Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (1613:f.4r-f.4v) describió cómo el dios Tonapa Uiracocha caminaba de pueblo en pueblo disfrazado como un viejo mendigo.²² Tonapa llegó al pueblo de Yamquisupa del cual fue expulsado. Tonapa maldijo a los habitantes del pueblo quienes fueron aniquilados por una inundación. Lo que alguna vez fue el pueblo de Yamquisupa es ahora la laguna Yamquisupa. En una montaña cercana está una roca que tiene forma de una mujer, también destrozada por Tunupa.

Esta narración, en la cual un anciano es despreciado y subsecuentemente transforma un pueblo políticamente importante en una laguna, es familiar a quechuahablantes contemporáneos. Aquí introduzco el resumen de la historia que me contó una persona que creció cerca de otra laguna surandina, la laguna de Piwiray en Chinchero (Urubamba, Cuzco):²³

La laguna Piwiray antes no era laguna. Era la ciudad del Cuzco [el doble exacto de Cuzco, la antigua capital de los Inkas]. Un día había una gran fiesta de matrimonio en Cuzco. Realmente festejaban: tomaban y comían a satisfacción, y bailaban enérgicamente. Entonces, sin ninguna

22 Varios de los capítulos iniciales del manuscrito anónimo de Huarochirí (inicios del s. XVII) también describen a un vagabundo dios-héroe cultural—Huayacuri—quien juzga a individuos y pueblos enteros, seduce a sus pobladores y repara sistemas de irrigación. Tanto este manuscrito anónimo como la crónica de Santacruz Pachacuti Yanqui estaban entre los papeles del sacerdote Francisco de Ávila, quien estaba especialmente preocupado en erradicar las prácticas religiosas de los nativos andinos.

23 La historia del origen de la laguna Piwiray me fue contada por la señora Rosalía Puma Escalante en una elicitación formal. Normalmente, los mitos Quechuas están inmersos en conversaciones cotidianas y son contados conversacionalmente. (Lo discuto en más detalle en Mannheim 1999 y en Mannheim y van Vleet 2000.)

vergüenza, un viejito entró a la casa de la fiesta. Estaba vestido con harapos, y tenía su cara sucia llena de moco y legañas.

Los celebrantes insultaron al viejo: “Boten a ese viejo. Como está asquerosamente vestido, le botaremos asquerosamente.” El viejo se alejó llorando amargamente.

Cuando se iba, una mujer se compadeció de él. [Seguro era una visitante.] Estaba indignada del comportamiento de los invitados. Fue tras él, llevándole comida y chicha de jora. El viejo ya había llegado a las montañas fuera de la ciudad. La mujer lo seguía sin poder alcanzarlo. Entonces gritó para que el viejo la esperara. El viejo le dijo que sin importar lo que pasara ella no debía voltearse y ver hacia atrás. Pero ella volteó y vio que toda la ciudad había sido convertida en una laguna. Sus parientes, su bebe, su marido; todos que eran alguien para ella estaban allá. Desesperada la mujer se volvió en piedra.

En este punto, la narradora sospechó que yo no había entendido que el viejo

era Dios, y que había acudido disfrazado para poner a prueba a quienes festejaban.

Ahora aquella ciudad del Cuzco (en oposición a la ciudad del Cuzco que todos conocemos) es una laguna, la laguna Piwiray. A medianoche puedes escuchar un gallo cantando dentro de la laguna y el repique de una campana. Si es que subes aquella montaña y observas dentro de la laguna, a medianoche puedes ver dos grandes toros dorados que brillan en el agua.

La asociación entre infracción social y destrucción por inundación o ser convertido en piedra es conocida a lo largo y ancho de los Andes (Allen 1988:65; Morote 1953; Ortiz 1973: cap. 4 y 6). En la primera historia, un campesino es castigado por trabajar en el día de una virgen, cuando debía haber estado festejando con sus vecinos, por lo que sus campos fueron inundados. En la segunda y tercera, grupos festejando cometen una de las peores ofensas morales concebibles en el mundo andino: expulsar a alguien de una festividad. En las dos últimas historias ciudades enteras sufren el castigo divino. La relación entre la ofensa social y moral, la imagen de la laguna y la destrucción por el agua están codificadas directamente en la sintaxis de la narración, provyendo una cualidad perdurable a esta asociación que ha permitido tanto su persistencia en el tiempo—por lo menos desde el s. XVI—como su difusión a través de los Andes.

Para los andinos nativos, estas relaciones tienen características objetivas que van más allá de un grupo de asociaciones intelectuales abstractas. A pesar que la historia de la ciudad sumergida es conocida en todos los Andes, en ésta siempre se menciona una laguna local que es conocida tanto por el narrador

como por la audiencia. Al inscribir el paisaje en la narrativa y su contenido moral implícito da a la narrativa un carácter objetivo que trasciende el aquí y ahora de la realización misma de contarla. Las historias inscritas en el paisaje son de acuerdo a los andinos nativos ‘verdaderas’ (chiqqa; Allen 1986).

Hasta este punto me he concentrado solamente en un solo módulo narrativo, en el cual una ofensa social y moral, la imagen de la laguna y el castigo por inundación están ligadas secuencialmente de tal forma que cada una ancla las otras. Las narraciones de inundaciones, por supuesto, son más complejas que una secuencia única. (Después de todo mi meta no es interpretar las narraciones sino subrayar cómo las secuencias narrativas anclan significados en lugares específicos.). Otros módulos en las narraciones de inundaciones los vinculan a un campo discursivo más amplio sobre hidráulica y género (v. Mannheim 1999). Consideren la siguiente narración sobre dos mujeres que se encontraron con sirenas que emergió en una entrevista etnográfica acerca del sistema de riego en la comunidad.²⁴ Este estilo, en el cual la narración es construida conversacionalmente es mucho más común en quechua que los monólogos que presenté antes (Howard 1989, 2012; Mannheim y van Vleet 2000). Esta y otras características de la realización narrativa están omitidas del resumen que sigue:

Cipriana y su hija Helena estaban conversando sobre un canal de irrigación que pasa por Qaqa Ñan. ²⁵

Hay una sirena en Qaqa Ñan. Un día cuando estábamos yendo allí a regar nuestras chacras nos dimos cuenta que una inmensa mujer, ancha como un bulto tapado, estaba sentada en una piedra. ‘Quizás ella venga hacia nosotros,’ dijimos y, nos alejamos tan silenciosamente como un adobe todavía mojado. Ella se quedó allí y, nosotros ya no volteamos a mirar. La vimos a la luz de la luna, grande como un bulto, envuelta en un mantón negro, sentada en una piedra. Era hermosa y delgada, con aretes parecidos a los que la antropóloga está usando. Tenía un perro lanudo frente a ella.

Helena, la hija, dijo que ella vio una sirena a la luz de la luna. Era de la talla de una pequeña niña que estaba cerca de la entrevista. Se acercó a la sirena, pensando que era su amiga Santusita. La llamó y también le tiró algunas piedras para obtener su atención. Cuando se acercó más, la sirena saltó en el agua. Helena estaba aterrorizada y escapó.

24 La historia de la sirena le fue contada a Diane Hopkins durante una entrevista en la comunidad de Siqsiqalla en Andahuaylillas (Quispicanchi, Cuzco). Agradezco a la Dra. Hopkins por discutir conmigo su interpretación de esta narración y de las narraciones de inundación. La relación entre hidráulica y género en estas narraciones es tema de un manuscrito sin publicar de la Dra. Hopkins, sobre el que he elaborado mi análisis.

25 Helena y Cipriana son pseudónimos.

De noche cuando pasas por Qaqa Ñan donde se encuentra la sirena, puedes escuchar tambores y una banda de músicos. Es justo debajo de una de nuestras chacras. Cuando venimos por ese camino, borrachos y, escuchamos los tambores y la banda no nos importa porque estamos borrachos. Después de todo ¿eres una persona o un perro? Nosotros decimos solamente. '¡Carajo! ¡ja!'

Sin embargo, todos asienten que Qaqa Ñan es un lugar feo, y da miedo. Es un lugar que es mejor evitar.

A pesar del estilo de narración, los personajes, y la naturaleza de la interacción social en la narración de la sirena son diferentes de las tres narraciones de inundación. Pero, hay relaciones formales claras que ligan éstas tres con la última narración en un campo discursivo más amplio que relaciona la hidráulica y el género (Mannheim 1999: 89-91). Me limitaré sólo a listarlas: El principal protagonista de las tres primeras es un ser sobrenatural masculino que desencadena el poder destructivo del agua mientras que las mujeres protagonistas de la narración de la sirena han regado sus chacras exitosamente—y asegurado su productividad cuando se encuentran con un ser supernatural femenino: sirenas que encarnan la unión de la tierra y el agua. En las tres primeras los humanos niegan sociabilidad al ser sobrenatural mientras que en la de la sirena los humanos ofrecen sociabilidad y son rechazados por el ser sobrenatural. En el episodio de la inundación en el cual una mujer es convertida en piedra ocurre en un camino que lleva desde el centro poblado hacia las alturas. En el de la sirena el episodio final explica que los lugares gritan (waqay) a media noche o en el crepúsculo: un gallo canta o una banda toca. Estos episodios son inexplicables, excepto como maneras de marcar cierta peligrosidad de estos lugares, o la vinculación de estas narrativas. Todo esto es sabrosamente Lévi-Straussiano; lo explico detenidamente en otro artículo (Mannheim 1999). Lo central aquí es que el significado de cada signo narrativo está anclado en un lugar por su posición sintáctica en la narrativa, y por la posición de la narrativa en un campo discursivo mayor.²⁶

En el ritual, la relación pragmática entre los signos y los participantes es también especificada. Los rituales especifican acciones en secuencias invariables. De esta forma también especifican las relaciones entre los participantes en un ritual y los signos que lo constituyen. Como Víctor Turner mostró en su exquisito análisis del ritual, los significados de los signos rituales no sólo están delimitados semánticamente sino también posicionalmente en relación

26 No es de interés aquí el que la polaridad moral y las imágenes en estas narrativas sean también temas familiares en tradiciones occidentales. Los alineamientos morales y las configuraciones de imágenes y eventos en estas historias son completamente andinos, a pesar de las fuentes de personajes e imágenes individuales.

con otros signos, y operacionalmente en relación con sus usuarios (Turner 1968:17, 81ff., 1973; Rappaport 1976:80ff.; Moore y Meyerhoff 1977:7-8; Tambiah 1985[1981]:145-153).²⁷ Los participantes de un ritual lo viven a través de sus cuerpos. Este rasgo del ritual es crítico para su potencial transformador de la conciencia de sus participantes (Lienhardt 1961; Ortner 1978:5-9; Whitehead 1987). No repito aquí la idea anticuada que propone que el ritual dice en acciones lo que el mito dice en palabras. Toda narrativa oral tiene un fuerte componente no verbal, incluyendo convenciones que gobiernan la interacción de los participantes, tanto como cualquier ritual incorpora componentes verbales o silencios significativos.²⁸ La realización ritual es distinta de la mítica pues el objeto específico del ritual es la acción, y un conjunto específico de acciones son rasgos fundamentales de todo ritual.

He aquí un ejemplo. En el día de San Juan, 24 de junio, campesinos y ganaderos de los andes sur centrales realizan rituales domésticos para la fertilidad de sus animales, especialmente sus ovejas (Allen 1988:165-168; Contreras 1985: 114-116; Cuba 1971; Paz 1971; Vivanco 1971).²⁹ En la comunidad de Lluthu (Andahuaylillas, Cuzco) los animales son manejados por una mujer y sus hijos adultos, quienes participan en los rituales del día de San Juan. El esposo de la mujer mayor participa, pero ninguno de los esposos o las esposas de sus hijos lo hacen.

Los rituales tienen dos componentes principales: se hace una fogata de paja y ramas durante la noche del 23 de junio y se realiza una ofrenda de alcohol para los animales. El fuego humeante, la ofrenda al corral de la casa y a los dioses-cerros es cuidado por el esposo de la mujer mayor. A lo largo de la noche él permanece sentado cerca de la casa, dando la frente hacia el corral y las faldas de la montaña. En la mañana los hijos e hijas arriban y tomando turnos hacen ofrendas de alcohol a los animales, primero a las ovejas y luego a las vacas.

En pares de dos, un hombre y una mujer, llenan calabazas con una bebida hecha de maíz (a base de chicha de jora). Se arrodillan en el corral, el hombre a la izquierda y la mujer a la derecha, mirando hacia las ovejas. Toman un poco de tierra con la mano derecha y la besan. [foto 1] (Como pueden imaginar

27 Ver Custred (1979: 384-386) para una discusión de los significados posicionales de los símbolos rituales en las ofrendas a la tierra.

28 La actuación (o la realización) en la narrativa son discutidas por D. Tedlock (1985[1971]), Barman (1975), y Basso (1985).

29 Los rituales descritos aquí están relacionados estrechamente a otros dos grupos de rituales para la fertilidad animal que se llevan a cabo a medios o fines de agosto y durante la fiesta cristiana de carnavales (Alencastre Gutiérrez y Dumézil 1953; Flannery, Marcus y Renolds 1989: 143-82; Isbell 1978: 151-63; Quispe 1969).

la tierra de un corral se encuentra llena de estiércol.) Dejan cuidadosamente la tierra y levantan los mates también con la derecha. Se paran y esparcen la chicha sobre las ovejas. [fotos 2y 3] Si una oveja se acerca hacia el jarro de chicha, se le fuerza a tomar licor. El mismo procedimiento se hace para las vacas. Esta vez las posiciones son invertidas, la mujer se ubica a la izquierda del hombre.

Cada uno de estos gestos reafirma la relación de reciprocidad que los dueños de los animales mantienen con la tierra, los dioses-cerros, el corral y los animales, una relación que asegura la fertilidad y bienestar de los animales y la prosperidad del hogar. La fogata durante la madrugada del día de San Juan es una ofrenda a la tierra y al corral; la chicha es una ofrenda a los animales. Cada gesto está inscrito en un conjunto de relaciones espaciales entre participantes y destinatarios de las ofrendas. Lo roles participativos son fijados espacialmente por el ritual, y ellos a su vez fijan los significados de los símbolos y gestos individuales del ritual. Más allá de la ropa y algunos bienes materiales, y aparte de que estos ritos son efectuados en la fiesta de un santo católico, estas acciones rituales habrían sido inmediatamente reconocidas por quechuas precolombinos.

Aquí expongo otro ejemplo, esta vez una imagen ritual singular. En los ritos para la fertilidad animal como los del día de San Juan y otros rituales similares llevados a cabo en coincidencia con la fiesta católica del carnaval, los agricultores y pastores quechuas del sur del Perú usan las flores llamadas phallcha (*Gentiana luteomarginata* y sus variedades) en distintas formas: las echan sobre los animales en el corral familiar, adornan con ellas a los animales, tiñen con ellas el licor ofrecidos a los animales y las utilizan para hacer confeti.³⁰ (En algunos lugares el carnaval es conocido como Phallchasqa, 'phallchascado!' (Salas Carreño 2015; Webster 1972: 188-94; cf. Herrera 1938: 58). Estos ritos reafirman la posición de los humanos en un sistema de intercambios recíprocos de sustancias, nutrición, y control de la fertilidad con los dioses-cerros, la tierra, los cultivos y los animales domésticos. Las flores de phallcha son recogidas en abras entre montañas y ofrecidas a los animales, ellas median muchas de estas relaciones y vienen a incorporar la fecundidad así como el poder de los dioses-montaña para regular la fertilidad. La asociación entre la flor phallcha y la fecundidad se establece como índice cultural por la acción ritual en la cual son usadas. Una vez establecida esta asociación indéxica, se está esparcida en otros contextos.

30 El botánico Fortunato Herrera (1938: 55-6, 58) identificó como phallcha cuatro especies de genciana a las que se les da los mismos usos rituales: genciana scarletina, genciana primuloides, genciana sandienses, y genciana campanuliformis. Webster (1972:189) menciona que flores rojas y amarillas son usadas en carnaval en Q'eros (cf. Lira 1944: 802-3). Para una discusión sobre phallcha y sus usos por los quechuas sur peruanos ver Franquemont (1988: 179-80).

Estas acciones asientan el significado de la phallcha en el tiempo. En un himno en quechua a la Virgen María compuesto a inicios del s. XVII por Juan Pérez Bocanegra—el mismo sacerdote que recopiló las imágenes de sueños—María es alabada por su fecundidad como progenitora del paraíso e invocada con imágenes de fertilidad celestial y terrena: *Pucai-pucai çumac pallcha*, 'Enrojece, enrojece, bella flor de phallcha' (Pérez Bocanegra 1631; Mannheim 2000). A pesar que el autor era un sacerdote católico, utilizó imágenes religiosas quechuas con el fin de hacer el catolicismo accesible a los nativos andinos (Mannheim 2000). En una canción moderna que contraponen prácticas religiosas andinas y cristianas, la flor de phallcha es esparcida a los pies del niño Jesús (Mannheim 2000). Actualmente la phallcha continúa representando la fecundidad. Los pastores de Q'ero (Paucartambo, Cuzco) cantan en sus phallchasqa, *¿Pi manan yu-yariq phallchayuq? ¿Quien sin recordar su phallcha puede estar?* (Cohen 1984; 2002-trad. del autor, de una copia magnetofónica).

La canción es cantada por una persona en una realización singular, pero la memoria cultural no está contenida en signos individuales sino en conjuntos relacionales—signos con otros signos, signos con sus usuarios. El secreto de la persistencia de la flor phallcha como una representación de la fecundidad se explica por los contextos sintácticos y pragmáticos más amplios en los cuales es usada. Como otros signos rituales, el significado de phallcha está anclado por relaciones sintácticas y pragmáticas recurrentes, codificadas, que lo ligan con otros signos y con acciones rituales específicas.

Retornaré aquí a nuestra pregunta más amplia: ¿por qué la narrativa y los signos rituales quechuas persisten en el tiempo mucho más consistentemente que los signos de sueños? Ambos, la narrativa y el ritual estipulan relaciones sintácticas secuenciales entre signos. Adicionalmente, el ritual especifica relaciones pragmáticas entre signos y sus usuarios. Estas relaciones sintácticas y pragmáticas codificadas anclan signos a sus contextos y actúan como limitantes de la interpretación semántica de estos signos, y de esta manera estabilizan sus significados a través de las poblaciones y a través del tiempo. Esto explica la persistencia simbólica observada por innumerables investigadores del ritual y la mitología andinas.

En contraste, la interpretación de sueños en el quechua surperuano supone descontextualizar las imágenes de toda secuencia narrativa o contexto pragmático. Esto es logrado tanto al seleccionar imágenes individuales en el proceso de interpretación o por suprimir todo el sueño excepto una sola imagen convencional. Debido a que las imágenes de sueños son interpretadas primariamente a través de relaciones semánticas inmediatas y no dentro de matrices sintácticas y pragmáticas codificadas, imagen e interpretación son

menos resistentes al cambio que los signos de la narrativa o el ritual. Debido a la naturaleza de la interpretación de sueños, las características semióticas que explican la persistencia de los signos del ritual y la narrativa están ausentes en la interpretación de sueños. La relativa fluidez de los signos de sueños es determinada por la forma en la cual estos son interpretados.

Soñando sin teorías

Anteriormente, observé que la estructura de interpretación de sueños es necesaria – pero no suficiente – para explicar la fluidez de los signos de sueños. Es igualmente importante la ausencia de otras prácticas simbólicas que puedan estabilizar los signos de sueños. La literatura etnográfica en interpretación de sueños sugiere una posible fuente de estabilidad: Muchos estudios etnográficos de sueños toman las teorías nativas de sueños como sus puntos de partida para construir un equivalente nativo de las prácticas interpretativas occidentales. Estas teorías nativas también funcionan como dispositivos limitantes culturales. Ellas no sólo comunican ideas nativas acerca del soñar como actividad sino también regimentan las prácticas del soñar y de interpretar los sueños. Teorizar el soñar es al mismo tiempo representarlo como un objeto intelectual e inculcar un esquema particular para entender cómo los sueños deben ser entendidos. Las teorías del soñar son inherentemente conservadoras, autorizando ciertas prácticas e interpretaciones y dejando de lado otras.

Entonces para entender la fluidez de los signos oníricos en el quechua surperuano, es también necesario conocer que los quechuas surperuanos no tienen una tradición de teorizar sobre la interpretación de sueños. A diferencia de otras culturas como la de los antiguos griegos, los contemporáneos mayas, los iroqueses, los argentinos y los norteamericanos que han desarrollado ricas tradiciones de reflexionar sobre la naturaleza de soñar, los quechuas surperuanos tienen poco interés en el soñar como un problema teórico. Es posible obtener respuestas nativas a preguntas directas sobre la naturaleza del soñar, como por ejemplo que el alma vagabundea en la noche. Pero éstas no tienen un estatus cultural especial, son sólo intentos individuales de ayudar a un etnógrafo a encontrar una respuesta a una pregunta, que ordinariamente no emergería en una conversación cotidiana en el quechua surperuano. No hay un conjunto fijo de representaciones culturales sobre la interpretación de sueños que el etnógrafo pueda usar para establecer la relevancia de cierto detalle de campo.³¹

31 Para una discusión mas amplia de este punto ver Andrade 2005, epílogo. Conuerdo con Andrade que se pueda extraer una etiología del sueño andino por un análisis formal de la manera de contarlos y que en este sentido sí hay una teoría tacita; el punto principal, sin embargo es

Haciendo una digresión momentánea, la ausencia de una tradición nativa de teorizar el soñar establece límites al análisis etnográfico. En antropología cultural, es costumbre comenzar con una descripción típica de las creencias y conocimientos nativos para situar mejor el detalle etnográfico que sigue. Esto es perfectamente sensato; ¿de qué otra forma un etnógrafo podría decidir cuales de una infinidad de eventos y detalles debe observar, registrar y analizar? Si hubiera seguido esta estrategia interpretativa acostumbrada, hubiera empezado mi texto con un conjunto de generalizaciones nativas acerca de los sueños. Después quizás hubiera mostrado cómo eventos aparentemente confusos (por ejemplo, el uso estratégico de sueños para negociar problemas sociales especialmente difíciles) son realmente consistentes con un conjunto de generalizaciones más amplio. En su lugar empecé este texto con sueños particulares, soñados por individuos particulares, en situaciones particulares, y de allí intenté mostrar la lógica interna del soñar como una práctica semiótica. Cuando trabajaba en este análisis, no era consciente de cuánto me estaba alejando de este camino ya establecido; pues simplemente no existían de tipificaciones nativas de creencias con las cuales pudiera calibrar los eventos a describir o examinar su consistencia. Intentaré poner algunos límites históricos y etnográficos a estas observaciones, para luego explorar como pueden estos estar presentes en otros aspectos de la cultura quechua surperuana.

En primer lugar, a pesar que la interpretación moderna de sueños de los quechuas surperuanos es llevada a cabo por no especialistas, disponemos de alguna evidencia histórica que sus ancestros Inkas, quienes manejaban un estado complejo y altamente organizado, mantenían una clase de especialistas en interpretación de sueños.³² Reportes de las campañas de extirpación de las religiones nativas de inicios del s. XVII mencionan intérpretes de sueños (que daba respuesta de los sueños; moscoc 'el que sueña') y ministras de sueños (ministra soñadora) (Hernández Príncipe 1923[1622]: 25ff.; Arriaga 1968[1621]: 206; ver Curatola 2009: 14 y sig.; Jiménez 1961). La crónicas españolas tempranas sobre el estado Inka (p.e. Cieza 1967[1550]: 102) mencionan a especialistas en sueños e intérpretes que dependían del estado. Garcilaso de la Vega (1609: lib. IV, cap. xxii) menciona que los sueños de la nobleza y los de los sacerdotes eran especialmente valorados como augurios.

que no existe teorías explícitas (Andrade 2005: 158-160).

32 Joseph Bastien (1987: 44) menciona que un curandero Kallawayá con el cual trabajó usaba la interpretación de sueños como un método de adivinación. Sin embargo, las prácticas de este curandero no diferían de la interpretación de sueños ordinaria en los Andes que no requiere conocimiento especializado.

Estos reportes sobre especialistas estatales de sueños son plausibles, especialmente porque los augurios en sueños figuran en la mitología dinástica Inka (Jiménez 1961:89-90). En el fragmento del drama quechua citado al inicio de este texto, el último Inka, Atawallpa consulta al sumo sacerdote, a quien llama puñuq, 'el que duerme', a soñar por él para producir augurios. Pero es posible que las crónicas coloniales exageren el grado en el cual los especialistas eran consultados fuera del contexto del estado. Particularmente desde el s. XVI los españoles sospechaban de cualquier practica cultural que no estuviera específicamente sancionada por la Iglesia Católica. A pesar de que estas fuentes proveen una evidencia sobre la existencia de intérpretes especialistas mantenidos por el estado, no se menciona nada que nos indique alguna posibilidad de existencia de una ideología formulada explícitamente sobre el soñar y la interpretación de sueños, aún dentro del contexto de la administración estatal Inka. Quizás las teorías del soñar fueron parte de un conocimiento que se perdió con la caída del estado Inka. No tenemos evidencia disponible para el caso.

En segundo lugar, a pesar que los quechuas surperuanos no tienen formuladas teorías explícitas sobre el soñar, hablantes de otros lenguajes quechuas, genéticamente relacionados al quechua surperuano las tienen. Por ejemplo, los quichuas de la amazonía ecuatoriana tienen teorías sobre el soñar altamente desarrolladas y ampliamente compartidas, incluyendo ideas explícitas acerca de la agencia individual de quienes aparecen en sueños de otras personas o de aquellos que sueñan (ver MacDonald 1979; Kohn 2007:12, 2014: 110 y sig). En contraste con sus parientes quechuas surperuanos, los quichuas de la amazonía ecuatoriana manipulan activamente sus sueños como mecanismos para intervenir en disputas y otras actividades sociales. Ellos atribuyen a los eventos de los sueños tanta facticidad como a sus experiencias cuando están despiertos. El control exegético del soñar es consistente con otros aspectos de la cultura verbal de la amazonía ecuatoriana, particularmente con la rica exégesis del arte material y otras formas simbólicas (Whitten y Whitten 1988: 13).

De forma similar, en el caso de los hablantes de quechua surperuano, la ausencia de representaciones explícitas y conscientes y teorías de interpretación de sueños es consistente con otros aspectos de su cultura, tanto colonial como moderna. Los quechuas surperuanos, además de no hablar sobre lo que dicen del soñar, generalmente no hablan acerca del hablar (excepto para evaluarlo), y no discuten sobre formas y significados culturales en una manera explícita y consciente en términos que un etnógrafo pudiera reconocer. En la interacción cotidiana los quechuas surperuanos no producen interpretaciones verbales de formas o prácticas culturales. El conocimiento cultural es adquirido y está organizado sobretodo a través de la experiencia directa antes que por

metacognición (Mannheim 1986). Este es un dato sociológico (más no cognitivo) y trae consecuencias importantes para la sociología del conocimiento. Las convenciones culturales entre individuos no están coordinadas a través del metalenguaje. Más aun, ningún sector de su sociedad tiene el privilegio de producir interpretaciones 'autorizadas' de prácticas sociales para la comunidad de hablantes.³³ Un discurso exegético autorizado podría ser usado para estabilizar un sistema de interpretaciones. Correspondientemente, la ausencia de un discurso exegético autorizado permite—pero no garantiza—fluidez.

Puede parecer sorprendente que los quechuas surperuanos y los quichuas de la amazonia ecuatoriana, quienes hablan lenguajes genéticamente relacionados y han derivado mucho de sus repertorios simbólicos de una misma fuente, difieran tan radicalmente en sus formas de hablar sobre el soñar y usarlo como practica social. El que estas diferencias sean consistentes con otros aspectos de sus respectivas culturas verbales sugiere que algo sistemático está en juego, no solamente una presencia o ausencia de una tradición de teorizar sobre el soñar. Una 'comparación controlada' (en el sentido de Eggan 1954) de estas dos culturas verbales empezaría a iluminar las interdependencias entre formas en las que está organizado el hablar y en las que los sueños son soñados.

* * *

He propuesto que, en la cultura quechua surperuana, la relativa fluidez de los signos de sueños comparados con los signos del ritual y de la narrativa está determinada por la estructura de la interpretación de sueños. Es particularmente importante la manera de descontextualizar imágenes individuales de una narrativa del sueño e interpretarlas aisladamente unas de otras. Consecuentemente, las imágenes e interpretaciones de sueños son desligadas de sus matrices sintácticas y pragmáticas que normalmente estabilizan significados

33 Putnam (1975) señala que las comunidades de habla están sujetas normalmente a una división de trabajo sociolingüístico, en la cual algunos de sus miembros tienen autoridad institucionalizada para determinar cómo la comunidad debe usar ciertas palabras. Por ejemplo, a pesar de que todos los hablantes de español usan la palabra 'oro,' se deja a ciertos hablantes—los joyeros por ejemplo—decidir qué cuenta exactamente como 'oro'. Otros miembros de la comunidad aceptan—tácita o explícitamente—esta autoridad. La autoridad social para determinar bajo qué condiciones el uso de una palabra o palabras es apropiado está cargada de autoridad política, especialmente cuando las palabras en cuestión tienen resonancias morales y políticas cruciales para la sociedad, tales como 'liberación', 'pecado', 'democracia', 'clase', 'feminidad', 'pueblo', o 'apropiado'. Los quechuas surperuanos también tienen una división de trabajo sociolingüístico: el conocimiento lingüístico y cultural está distribuido desigualmente en la comunidad de habla, de una forma no aleatoria y socialmente significativa. Pero esta desigual distribución de conocimiento no lleva el mismo tipo de peso moral, político y social que el correspondiente en las sociedades euro-americanas.

culturales. Pero también juega un rol esencial en esta explicación el que la cultura quechua surperuana no disponga de discursos exegéticos o metalingüísticos que estabilicen imagen e interpretación de una manera explícita y consciente para sus usuarios. Este es un problema fundamental en sí, y en el futuro será importante estudiar sistemáticamente por qué es así en diversos aspectos como: las formas en las cuales la ausencia de una tradición exegética consciente está vinculada a formas de autoridad en la vida cotidiana, a discursos epistemológicos nativos, a la estructura de participación en la interacción cotidiana, a formas de consciencia social (aunque no respecto a su presencia o ausencia) y a las tecnologías del poder y autoridad en la cultura quechua surperuana contemporánea.

Apéndice: Tres tipos de cambio conceptual

En su estudio de niveles jerárquicos de habla en javanés, Joseph Errington (1985,1988) sostiene que los elementos lingüísticos que están mas integrados pragmáticamente, los deícticos, sufren un cambio más rápido que otros elementos que están menos integrados a la situación del habla. Los deícticos, como pronombres personales, están implicados en la definición social de la persona y su reproducción en interacciones cotidianas. Cuando el campo institucional para la definición de la persona como un actor social cambia, el uso de elementos deícticos se altera también. Los deícticos en si mismos son una arena social en la cual las relaciones jerárquicas son desplegadas y negociadas (ver Friedrich 1978[1966]). Entonces, los elementos lingüísticos que especifican la dimensión pragmática están más fuertemente sujetos a cambio.

Lo encontrado por Errington puede ser reconciliado con lo que yo presento al distinguir tres tipos de cambio conceptual o cognitivo: (1) cambio dirigido por la indeterminación; (2) cambio dirigido por patrones; y (3) cambio dirigido pragmáticamente.

Los cambios dirigidos por indeterminación ocurren porque los actores sociales no necesitan compartir las mismas representaciones conceptuales para interactuar exitosamente. Aun para las formas más sencillas de hablar o de acción social, hay una considerable indeterminación en las maneras en las cuales los actores representan estas conceptualmente (cf. Quine 1960; Wallace 1961: 21-44). Los cambios dirigidos por indeterminación son limitados por los contextos sintácticos y pragmáticos en los cuales ocurren. Los cambios que he discutido en este artículo son ejemplos de esto.

Los cambios dirigidos por patrones son motivados por una estructura más amplia en la cual un rasgo o práctica cultural ocurre, esto es la 'ramificación de un elemento cultural en la totalidad cultural' (Sapir 1949[1916]: 407; ver Sapir 1921: 157-182). El aspecto fundamental en el cambio dirigido por patrones es que los elementos lingüísticos y culturales están constreñidos por estructuras más amplias y abarcadoras, como los patrones culturales formales, tecnológicas y prácticas discursivas. Los cambios pueden estar motivados o limitados por patrones más abarcatantes. Por ejemplo, la pérdida de distinción entre los pronombres relativos *who* y *whom* en el inglés moderno se debe a la ausencia de una distinción entre casos nominativos y de objeto en la mayoría de los sustantivos en inglés y en todos los pronombres relativos (Sapir 1921: 166-72). La pérdida de distinción entre *who* y *whom* sigue un patrón predecible. Similarmente, en los últimos quinientos años el quechua surperuano ha atravesado por una serie de cambios fonológicos que han erosionado distinciones entre consonantes al final de las sílabas (Mannheim 1991). Estos cambios han seguido un curso ordenado, en parte condicionados por factores fonéticos, morfológicos y sintácticos, pero expresados en términos de patrones fonológicos más amplios.

Los cambios dirigidos pragmáticamente están motivados por características específicas de las interacciones sociales en las cuales un aspecto cultural o lingüístico es usado. Estas características incluyen cambios en la definición de los participantes como actores sociales, en el sistema de clases y en los contextos institucionales de interacción. Los cambios dirigidos pragmáticamente tienden a corresponder directamente con otras formas de transformación social, ambos reflejos y fuentes de estos cambios. La emergencia del pronombre de la segunda persona del plural (e.g. *vy*, *vous*) para indicar reconocimiento de poder en los inicios de la Europa moderna (Brown y Gilman 1960) es un ejemplo de un cambio guiado pragmáticamente.

Toda instancia de cambio incluye los tres tipos aunque en diferentes magnitudes y formas. Los cambios en los niveles de habla del javanés discutidos por Errington son principalmente guiados pragmáticamente, los cambios en las imágenes de sueños del quechua surperuano son principalmente guiados por indeterminación.



Foto 1 Besando la tierra en el coral



Foto 2 Esparcen la chicha sobre las ovejas



Foto 3 Esparcen la chicha sobre las ovejas

Referencias bibliográficas

- ACKERMAN, Raquel (1985). *Muleteers of the mountain gods: Eschatology and social life in a south central Andean community*. Tesis doctoral en antropología social, King's College, Cambridge.
- ALENCASTRE GUTIÉRREZ, Andrés y George DUMÉZIL (1953). *Fêtes et usages des indiens de Langui (province de Canas, Département du Cuzco)*. *Journal de la Société des Américanistes* 42: 1-118.
- ALLEN, Catherine J. (1986). *Verbal bricolage: Sequencing of episodes in Quechua narrative*. Ponencia presentada al la reunión de la American Anthropological Association. (1988). *The hold that life has*. Washington: Smithsonian Institution Press. (2011). *Foxboy*. Austin: University of Texas Press.
- ANDRADE CIUDAD, Luis (2005) *Aguas turbias, aguas cristalitas. El mundo de los sueños en los Andes surcentrales*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ANONYMOUS - HUAROCHIRI (n.d. s. XVII) *Runa yn[dijo] niscap Machoncuna ñaupapacha...* manuscript 3169, ff. 64R 114R, Biblioteca Nacional, Madrid. En: (1987) *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*, ed. Gerald Taylor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos & Institut Français d'Études Andines.
- ARRIAGA, Pablo Jose de (1968) [1621] "Extirpación de la idolatría en el Perú" en Francisco Esteve Barba (ed.), *Crónicas peruanas de interés indígena*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles 209; pp. 191-207.

- BASSO, Ellen B. (1985) *A musical view of the universe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- BASSO, Ellen B. (1987) "The implications of a 'progressive' theory of dreaming". En Barbara Tedlock (ed.), *Dreaming, anthropological and psychological approaches*. Cambridge: University Press; pp. 86-104.
- BASTIEN, Joseph W. (1987) *Healers of the Andes: Kallawayas herbalists and their medicinal plants*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- BAUMAN, Richard (1975) "Verbal art as performance" en *American Anthropologist* 77; pp. 290-311.
- BRIGGS, Charles L. & Richard BAUMAN (1996) "Género, Intertextualidad y poder social" en *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 11; pp. 78-108.
- BROWN, Roger and A. GILMAN (1960) "The pronouns of power and solidarity" en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in language*. Cambridge: MIT Press; pp. 253-276.
- CERECEDA, Verónica (1978a) *Mundo quechua*. Cochabamba: América Profundo.
- CERECEDA, Verónica (1978b) "Sémiologie des tissus andins" en *Annales. Economies Sociétés Civilisations* 33(5-6): 1017-35.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo M. (1985). Sobre el nombre 'quechua' en *Lexis* 9: 87-99.
- CERRÓN-ÁLOMINO, Rodolfo M. (1987). *Lingüística quechua*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos 'Bartolomé de las Casas'.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro (1967) [1550] *El señorío de los Incas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CLIFFORD, James (1988) *The predicament of culture, Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press.
- COHEN, John (1984) "Your struggle is your glory" (cassette). Berkeley: Arhoolie Records.
- COHEN, John (2002) "Ritual and festival" en Ann Pollard Rowe & John Cohen (eds.), *Hidden threads of Peru, Q'ero textiles*. Washington: The textile Museum; pp. 133-155.
- COLE, John T. (1969) *The human soul in the Aymara culture of Pusamara: An ethnographic study in the light of George Herbert Mead and Martin Buber*. Tesis doctoral en antropología, University of Pennsylvania.
- CONTRERAS HERNÁNDEZ, Jesús (1985) *Subsistencia, ritual y poder en los Andes*. Barcelona: Mitre.
- CUBA de NORDT, Carmela (1971) "La velada del ganado en la noche de San Juan" en *Allpanchis Phuturinga* 3; pp.175-177.
- CUMMINS, Thomas B.F. (2009) "The golden calf in America" en Michael W. Cole & Rebecca Zorach (eds.), *The idol in the age of art*. Franham: Ashgate; pp. 77-104.
- CURATOLA PETROCCHI, Marco (2009) "La función de los oráculos en el Imperio inca" en Marco Curatola Petrocchi & Mariusz Ziólkowski (eds.) *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*. Lima: Institut français d'Études Andines & Pontificia Universidad Católica del Perú; pp. 1-54

- CUSTRED, Glynn (1978) "The theme of social transformation in Andean oral tradition" en Roswith Hartmann & Udo Oberem (eds.), *Amerikanistische Studien, Festschrift für Hermann Trimborn*. St. Augustin: Anthropos-Institut, t. 1: 112-120.
- CUSTRED, Glynn (1979) "Symbols and control in a high altitude Andean community" en *Anthropos* 74; pp. 379-392.
- DENTAN, Robert Knox (1988). *Butterflies and bug hunters: Reality and dreams, dreams and reality*. *Psychiatry Journal of the University of Ottawa* 13: 51-59.
- DURKHEIM, Émile (1898) *Les règles de la méthode sociologique*. Paris:Félix Alcan.
- EGGAN, Fred (1954) "Social anthropology and the methos of controlled comparison" en *American Anthropologist* 56; pp. 743-763.
- ERRINGTON, J. Joseph (1985) "On the nature of the sociolinguistic sign: Describing the Javanese speech level" en Elizabeth Mertz & Richard J. Parmentier (eds.), *Semiotic mediation: Sociocultural and psychological perspectives*. Orlando: Academic; pp. 287-309.
- ERRINGTON, J. Joseph (1988) *Structure and style in Javanese: A semiotic view of linguistic etiquette*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- EWING, Katherine P. (1990). *The dream of spiritual initiation and the organization of self representation among Pakistani Sufis* en *American Ethnologist* 17; pp. 56-74.
- FAVRE, Henri (1966). *Tayta wamani: Le culte des montagnes dans le centre sud des Andes péruviennes* en *Colloque d'études péruviennes. Annales de la Faculté des Lettres, Université de Provence* 61 ; pp. 121-140.
- FEIBLEMAN, James K. (1946). *An introduction to Peirce's philosophy*. Cambridge: MIT Press.
- FEYERABEND, Paul (1987). *Creativity: A dangerous myth* en *Critical Inquiry* 13; pp. 700-711.
- FLANNERY, Kent V., Joyce MARCUS, and Robert G. REYNOLDS (1989). *The flocks of the Wamani; A study of llama herders on the punas of Ayacucho, Peru*. San Diego: Academic Press.
- FLORES GALINDO, Alberto (1987). *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- FLORES OCHOA, Jorge A. (1972) "Yestas idolatrías no pudieron ser extirpadas" en *Saqsaywaman, Revista del Patronato Departamental de Arqueología del Cuzco* 2; pp. 195-210.
- FLORES OCHOA, Jorge A. (1976). "Enqa, enqaychu, illa, y khuya rumi, aspectos mágicos-religiosos entre pastores" en *Journal of Latin American Lore* 2; pp. 115-136.
- FRANQUEMONT, Christine Robinson (1988). *Chincheró plant categories: An Andean logic of classification*. Tesis doctoral en antropología, Cornell University.
- FRIEDRICH, Paul (1966) [1977]. *Structural implications of Russian pronominal usage en Language, context and the imagination*. Stanford: University Press; pp. 63-125.
- FRIEDRICH, Paul (1986) "The poetry of language in the politics of dreams" en *The language parallax*. Austin: University of Texas Press; pp. 65-83.
- GEERTZ, Clifford (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic.

- GISBERT, Teresa (1981). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert.
- GOW, Rosalind and Bernabé CONDORI (eds.) (1976). *Kay pacha, tradición oral andina*. Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- GUAMÁN POMA de AYALA, Felipe (1615) *El primer nueva corónica y buen gobierno*. <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>, 16 de mayo de 2015 16:00h.
- GUSS, David M. (1980). *Steering for dream: Dream concepts of the Makiritare*. *Journal of Latin American Lore* 6: 297-312.
- HARRISON, Regina (2014). *Sin and Confession in Colonial Peru. Spanish-Quechua Penitential Texts, 1560-1650*. Austin: University of Texas Press.
- HERDT, Gilbert (1987). "Selfhood and discourse in Sambia dream sharing" en Barbara Tedlock (ed.), *Dreaming, anthropological and psychological approaches*. Cambridge: University Press; pp. 55-85.
- HERNÁNDEZ, Principe, Rodrigo (1622). "Idolatrías de Recuay" en *Inca I* (I); pp. 25-49 (1923).
- HERRERA y GARMENDIA, Fortunato L. (1938). "Plantas que curan y plantas que matan de la flora del Cuzco" en *Revista Universitaria* 75; pp. 4-76.
- HICKMAN, John Marshall (1963). *Los aymara de Chinchera, Perú: persistencia y cambio en un contexto bicultural*. México (D.F.): Instituto Indigenista Interamericano, edición de 1975.
- HOCQUENGHEM, Anne-Marie (1987). *Iconografía mochica*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HOLLAN, Douglas (1989). "The personal use of dream beliefs in the Toraja highlands" en *Ethos* 17: pp. 166-186.
- HOPKINS, Diane E. (1982). "Juego de enemigos: La interpretación de una batalla ritual de 1772 en el sur del Perú desde una perspectiva histórica y simbólica" en *Allpanchis Phuturinqa* 20 ; pp.167-187.
- HORSWELL, Michael (2005). *Decolonizing the Sodomite. Queer Tropes of Sexuality in Colonial Andean Culture*. Austin: University of Texas Press.
- HOWARD, Rosaleen (1989). "Storytelling strategies in Quechua Narrative Performance" en *Journal of Latin American Lore* 15 (1); pp. 3-71.
- HOWARD, Rosaleen (2012). "Shifting voices, shifting worlds. Evidentiality, epistemic modality and speaker perspective in Quechua oral narrative" en *Pragmatics and Society* 3; pp. 243-269.
- HUAYHUA, Margarita. (2010). *Runama kani icha alquchu?: Everyday discrimination in the Southern Andes*. Tesis doctoral en antropología, University of Michigan.
- HUSSON, Jean Philippe. (2000). «Dialogues asymétriques dans le cycle dramatique de la mort d'Atawallpa (pérou-Bolívie)» en Aurore Monod-Becquelin & Philippe Erikson (eds.), *Les rituels du dialogue*, Paris: Société d'Ethnologie ; pp. 255-281.
- HUSSON, Jean Philippe (2006). « ¿Testimonio histórico o invención? La cuestión de la autenticidad de la Tragedia del fin de Atawallpa » en *Paccarina* (Lima) 1 ; pp. 25-38.

- ISBELL, Billie Jean (1978). *To defend ourselves: Ecology and ritual in an Andean village*. Austin: University of Texas Press.
- ITIER, César (2000). “¿Visión de los vencidos o falsificación? datación y autoría de la Tragedia de la muerte de Atahualpa” en *Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines* 30(1); pp. 203-121
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo (1961). “La noche y el sueño en el antiguo Perú” en *Revista del Museo Nacional (Lima)* 30; pp. 85-95.
- KAMEN, Henry A.F. (1985). *Inquisition and society in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*. Bloomington: Indiana University Press.
- KIM, Seong Nae (1989). “Lamentations of the dead: The historical imagery of violence on Cheju Island, South Korea” en *Journal of Ritual Studies* 3; pp. 251-285.
- KOHN, Eduardo (2012). “How dogs dream. Amazonian natures and the politics of trans-species engagement” en *American Ethnologist* 34; pp. 3-24.
- KOHN, Eduardo (2013). *How forests think. Toward an anthropology beyond the human*. Berkeley: University of California Press.
- KRACKE, Waud (1987). “Myths in dreams, thoughts in images: An Amazonian contribution to the psychoanalytic theory of primary processes en Barbara Tedlock (ed.) *Dreaming, anthropological and psychological approaches*. Cambridge: University Press; pp. 31-54.
- LARA, Jesús (1957). *Atau Wallpaj p’uchukakuyninpa wankan, Tragedia del fin de Atawallpa*. Cochabamba: Universitaria.
- LARA, Jesús (1971). *Diccionario qheswa-castellano, castellano-qheswa*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- LA RIVA GONZÁLEZ, Palmira (2010). « Rêves de fleurs et rêves de fruits. Une construction andine du genre » en *Journal de la Société des Américanistes* 96 (2).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1959). « La geste d’Asdiwal » en *Annuaire, École Pratique des Hautes Études. Section des sciences religieuses, 1958-1959* ; pp. 3-43.
- LIENHARDT, R. Godfrey (1961). *Divinity and experience: the religion of the Dinka*. Oxford: Clarendon Press.
- LIRA, Jorge A. (1944). *Diccionario Kkechuwa-Español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1979). *La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma de Ayala*. *Journal of Latin American Lore* 5: 83-116. (1987). *El yana k’uychi o arco iris negro en la elegía a Atahualpa, una mirada a la metáfora andina de la liminalidad desde una perspectiva cultural*. En: *El retorno del Inca Rey: Mito y profecía en el mundo andino*. Madrid: Playor, pp. 13-35.
- MACDONALD, Theodore (1979). *Processes of change in Amazonian Ecuador*. Tesis doctoral en antropología, University of Illinois at Urbana.
- MANNHEIM, Bruce (1986). “Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage” en *Word*, 37; pp.45-75.

- MANNHEIM, Bruce (1987). "A semiotic of Andean dreams" en Barbara Tedlock (ed.), *Dreaming, anthropological and psychological approaches..* Cambridge: University Press; pp. 132-153.
- MANNHEIM, Bruce (1991). *The language of the Inka since the European invasion.* Austin: University of Texas Press.
- MANNHEIM, Bruce (1999). "Hacia una mitografía andina en Juan-Carlos Godenzzi (ed.), *Tradición oral andina y Amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos,* Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas"; pp. 57-96.
- MANNHEIM, Bruce (2000). "El arado del tiempo: poética quechua y formación nacional" en *Revista Andina* 17(33); pp. 15-54.
- MANNHEIM, Bruce (2015a). *The horn of time.* En preparación, Department of Anthropology, University of Michigan.
- MANNHEIM, Bruce (2015b). "Juan de Pérez Bocanegra (¿-1645)" en Joanne Pillsbury (ed.); Ximena Fernández Fontenoy (tr.), *Guía a las fuentes documentales en estudios andinos, 1530-1900,* Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MANNHEIM, Bruce & Susan A. GELMAN (2013). "El aprendizaje de los conceptos genéricos entre niños quechua hablantes monolingües" en *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 42(3).
- MANNHEIM, Bruce & Guillermo SALAS CARREÑO (2014). "Wak'a: Entifications of the Andean sacred" en Tamara Bray (ed.), *The Archaeology of Wak'as: Explorations of the Sacred in the pre-Columbian Andes,* Boulder: University of Colorado Press; pp. 46-62
- MANNHEIM, Bruce & Krista E. van VLEET (2000). «Surtout, ne vous endormez jamais dans un bus»: la dialogisme dans la narration quéchua méridionale » en Aurore Monod-Becquelin & Philippe Erikson (eds.), *Les rituels du dialogue,* Paris: Société d'Ethnologie ; pp. 29-78.
- MCDOWELL, John Holmes (1989). *Sayings of the ancestors: The spiritual life of the Si-bundoy Indians.* Lexington: The University Press of Kentucky.
- MOLINA, Cristóbal de, 'el Cuzqueño' (1943) [1574]. *Relación de las fabulas y ritos de los Yngas....* Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 3169, fs. 2-36. Editado en F.A. Loayza (ed.), *Las crónicas de los Molinas..* Lima. paginación 2; pp. 3-84.
- MOORE, Sally Falk and Barbara MEYERHOFF (1977). "Secular ritual: forms and eanings" en *Secular ritual.* Assen: van Gorcum; pp. 3-24.
- MOROTE BEST, Efraín (1953). *Aldeas sumergidas.* *Folklore Americano* 1; pp.45-81.
- MORRIS, Charles (1938). *Foundations of the theory of signs* (*International Encyclopedia of Unified Science* 1.2). Chicago: University of Chicago Press.
- MOYA, Ruth (1987). *Símbolos oníricos.* En: Ecuador: cultura, conflicto y utopía. Quito: CEDIME, pp. 195-200.
- MOYA, Ruth (1988). *Girando en torno a sueños y creencias.* Quito: CEDIME.

- ORCAÍN, Pablo José de (1906) [1790]. "Compendio breve de discursos varios sobre diferentes materias y noticias geográficas comprehensivas a este obispado del Cuzco escrito en la villa de Andaguaylillas del partido de Quispicanche" en Víctor M. Maúrtua (ed.), Juicio de límites entre el Perú y Bolivia, Prueba peruana presentada al gobierno de la Republica Argentina, t. 11, Obispados y Audiencia del Cuzco. Barcelona: Henrich.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (1973). De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú. Lima: Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (1977). Huarochirí, cuatrocientos años después. Lima: Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ORTNER, Sherry B. (1978). *Sherpas through their rituals*. Cambridge: University Press.
- OSSIO ACUÑA, Juan M., ed. (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- PARKER, Gary J. (2013). *Trabajos de lingüística histórica quechua* (ed. por Rodolfo Cerrón-Palomino sobre la base de publicaciones informales de 1969-1971) Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PARMAN, Susan (1991). *Dream and culture: an anthropological study of the western intellectual tradition*. New York: Praeger.
- PAZ VILLAROEEL, Luis Alberto (1971). "Fiesta del cordero" en *Allpanchis Phuturinga* 3; pp. 178-181.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931). *Collected papers*, t. 2. Cambridge: Harvard University Press.
- PÉREZ [de] BOCANEGRA, Juan de (1631). *Ritual formulario e institucion de Curas para administrar a los naturales de este Reyno los Santos Sacramentos... por el Bachiller Joan Perez Bocanegra, presbiterio, en la lengua quechua general*. Lima: Gerónimo de Contreras.
- PERRIN, Michel (1992). *Les praticiens du rêve*. Paris : PUF.
- PRELORAN, Mabel (1987). "Los sueños en la cultura otavaleña" en *Ecuador Indígena: Simbolismo y cotidianidad*, Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología & Abya-Yala; pp. 97-118.
- PUTNAM, Hilary (1975). "The meaning of 'meaning' en *Mind, language, and reality*. Cambridge: University Press; pp. 215-271.
- QUINE, Willard Van Orman (1960). *Word and object*. Cambridge: MIT Press.
- QUISPE M., Ulpiano (1969). *La herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos*, Ayacucho. Instituto Indigenista Peruano. Monografía 20.
- RAPPAPORT, Roy A. (1976). "Liturgies and lies" en *International Yearbook for the Sociology of Knowledge and Religion* 10; pp. 75-104.
- ROOT, Deborah (1988). "Speaking Christian: Orthodoxy and difference in Sixteenth-century Spain" en *Representations* 23; pp.118-34.
- SALAS CARREÑO, Guillermo (2015). "Places are kin". En *preparación*, Departamento de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- SÁNCHEZ PARGA, José (1991). "Antropologías del sueño" en *Ecuador Debate* 22; pp. 88-90.
- SAN PEDRO, Juan, Antonio LOZANO, Juan RAMÍREZ & Juan del CANTO [Primeros Agustinos] (1865) [1559]. *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los primeros religiosos agustinos que allí pasaron para la conversión de naturales*. En: *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía*, t. 3. Madrid: Quiros. Pp. 5-58
- SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, Juan de (1613). *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Manuscrito 3169, ff. 132-169. Biblioteca Nacional, Madrid. Edición de Carlos Aranibar, 1995. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- SAPIR, Edward (1916). *Time perspective in aboriginal American culture: A study of method*. Canadian Department of Mines Geological Survey, Memoir 90. Ottawa: Government Printing Bureau.
- SAPIR, Edward (1921). *Language*. New York: Harcourt Brace and World.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1915). *Cours de linguistique generale*. C. Bally, A. Sechehaye, & A. Reidlinger (eds.), Paris: Payot.
- SHAW, Rosalind (1992). "Dreaming as accomplishment: Power, the individual, and Temne divination" en: M.M. Charles Jedrej & Rosalind Shaw (eds.), *Dreaming, religion, and society in Africa*. Leiden: Brill; pp. 36-54.
- TAMBIAH, Stanley J. (1981) "A performative approach to ritual" en *Culture, thought, and social action*. Cambridge: Harvard University Press; pp. 123-166.
- TANDIOY JANSASOY, Francisco (1987) *Muscucyuna y tapiacuna: Sueños y agüeros en inga y castellano*. Pasto: Comité de Educación Inga de la Organización Musu Runacuna.
- TAYLOR, Marjorie and Susan A. GELMAN (1988) "Adjectives and nouns: Children's strategies for learning new words" en *Child Development* 59; pp. 411-419.
- TEDLOCK, Barbara (1987) "Dream sharing and dream interpretation in two cultures" en Barbara Tedlock (ed.), *Dreaming, anthropological and psychological approaches*, Cambridge: University Press; pp. 105-31.
- TEDLOCK, Dennis (1971) "On the translation of style in oral narrative" en *The spoken word and the work of interpretation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985; pp. 31-61
- THOMPSON, Stith (1950) *Motif. Funk and Wagnalls standard dictionary of folklore and mythology*. New York: Funk and Wagnalls, t. 2; p. 753.
- TORERO, Alfredo (1974). *El quechua y la historia social andina*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- TURNER, Terence S. (1969). "Oedipus: Time and structure in narrative form en *Forms of symbolic action*" en *Proceedings of the American Ethnological Society*. Seattle: University of Washington Press; pp. 26-69.
- TURNER, Victor W. (1968) *The drums of affliction, A study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Oxford: Clarendon Press.

- TURNER, Víctor W. (1973) "Symbols in African ritual" en *Science* 179 ; pp.1100-1105.
- URTON, Gary (1981) *At the crossroads of the earth and the sky: An Andean cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- VAN DE GUCHTE, Maarten J.D. (1991). "Carving the world": Inca monumental sculpture and landscape. Tesis doctoral en antropología, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- VIVANCO FLORES, Carlos A. (1971) "La noche de San Juan en la versión Chanca" en *Allpanchis Phuturinqa* 3 ; pp. 172-174.
- WACHTEL, Nathan (1967) « La vision des vaincus: La conquête espagnole dans le folklore indigène » en *Annales: Économies Sociétés Civilisations* 22 ; pp. 554-85.
- WACHTEL, Nathan (1971) *La vision des vaincus, Les Indiens de Pérou devant la conquête espagnole*. Paris: Gallimard.
- WALLACE, Anthony F.C. (1961). *Culture and personality*. New York: Random House.
- WEBSTER, Steven S. (1971). *The social organization of Native Andean community*. Tesis doctoral en antropología, University of Washington.
- WHITEHEAD, Harriet (1987). *Renunciation and reformulation, A study of conversion in an American sect*. Ithaca: Cornell University Press.
- WHITTEN, Dorothea S. and Norman WHITTEN (1988). *From myth to creation*. Urbana: University of Illinois Press.
- WHITTEN, Norman (1976). *Sacha Runa*. Urbana: University of Illinois Press.
- ZAMBRANO, Maria (1957). "Dreams and time" en *Diogenes* 20; pp. 32-41.
- ZUIDEMA, R. Tom (1970), "Social versus structural change in Quechua society of southern Peru" en *Anniversary contributions to anthropology*. Leiden: Brill; pp. 153-158.
- ZUIDEMA, R. Tom (2011). *El calendario Inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ZUIDEMA, R. Tom and Ulpiano QUISPE (1968). "A visit to god: The account and interpretation of a religious experience in the Peruvian community of Choque Huarcaya" en *Bijdragen tot de Taal-, Land-, en Volkenkunde* 124; pp. 22-39.

Surrealismo, estética e ideología en *El autómata* de Xavier Abril

LUIS FERNANDO CHUECA

Pontificia Universidad Católica del Perú

lchueca@pucp.edu.pe

Resumen

Xavier Abril, luego de escribir una poesía muy vinculada a las vanguardias y en especial al surrealismo, declara hacia 1931 su convicción marxista y su abandono de los experimentos vanguardistas que representaban, según confesión propia, “una etapa ya superada por el autor”. Es precisamente cuando se inicia el tránsito entre ambos momentos que Abril escribe la nouvelle *El autómata*, narración vanguardista con elementos góticos y fantásticos que puede leerse, a la vez, como crítica política de lo burgués y del capitalismo enajenante y cosificante. Este artículo busca situar a Xavier Abril y a *El autómata* en la encrucijada entre la efervescencia del vanguardismo y su abandono, así como en el nudo de la discusión estética-ideología en el inicio de los años 30 en el Perú.

Palabras claves: Xavier Abril, surrealismo, narrativa de vanguardia, estética e ideología.

Abstract

Xavier Abril, after writing poems closely linked to the avant-garde and especially surrealism, declares his Marxist conviction and his abandonment of avant-garde experiments representing, by his own admission, “a stage already outdated by the author”. It is precisely when the transition between the two moments that Abril write nouvelle *El autómata*, modernist story with Gothic and fantastic elements, that can be read

both as political critique of the bourgeois and alienating and reifying capitalism. This article seeks to place Abril y El autómatas as the crossroads of the effervescence of modernism and its abandonment, and the aesthetic-politics discussion in the beginning of the 30's in Peru.

Keywords: Xavier Abril, Surrealism, Modernist narrative, Aesthetics and ideology.

Recibido: 10/3/2015 Aceptado: 20/4/2015

Xavier Abril, el campo literario peruano y la vanguardia internacional

Algunos estudios sobre la vanguardia en el Perú (González Vigil 2004, Lauer 2001) identifican 1930 como un año de frontera. No porque propongan necesariamente el fin de esta en dicho año, sino porque representa un momento de diferenciación entre una primera etapa —la que se desarrolla en los veinte y, sobre todo, a partir de 1925 y 1926— de mayor agitación, polémicas encendidas e importantes proyectos que articulaban estrechamente perspectivas estéticas, ideológicas y políticas, y una segunda en que si bien sigue produciéndose una obra vanguardista de gran importancia, se ven debilitados los ímpetus de renovación estético-ideológica y muchos autores abandonan el entusiasmo por las renovaciones literarias y marchan hacia una mayor preocupación y acción política directas. En 1930 o, más precisamente, en el tránsito entre 1929 y 1931, la sociedad peruana atestigua varios hechos que revierten en lo mencionado. Por un lado, se deja sentir el impacto tanto del crack económico de 1929 y la consecuente Gran Depresión [que acaban con los “locos años veinte”], como de la mayor concentración de poder por parte de Stalin en la Unión Soviética tras la expulsión de Trotsky, que provoca un endurecimiento de las izquierdas en todo el mundo y favorece entre muchos artistas y escritores socialistas la asunción de posturas proclives al realismo socialista, que se convierte en política oficial en Rusia en 1932. Por otro lado, en el contexto interno peruano, con el final de la dictadura de Augusto B. Leguía y su proyecto modernizador de la Patria Nueva, en 1930, el endurecimiento político se agrava con el gobierno militar de Sánchez Cerro. En 1930, también, se produce la muerte de Mariátegui, el más importante animador de la vanguardia como proyecto estético-ideológico; a los pocos meses cierra Amauta y, casi en paralelo, el Boletín Titikaka del grupo puneño Orkopata.

A propósito de la modificación de los ánimos en la escena literaria de avanzada, Luis Alberto Sánchez escribía en 1931: “Ningún poeta ha saludado el otoño. ¿Saludará alguno a este invierno inminente? Se han jubilado los poetas jubilantes, se han dado de baja los poetas polemizantes, y hasta los poetas sociales prefieren el combate directo. [...] A muchos los ganó la emoción política y la urgencia social” (30). Sin embargo, la “vuelta al orden” impulsada por la más decidida voluntad de acción política directa de esos momentos no acabó con los ímpetus vanguardistas. Disminuyó, es cierto, la voluntad de polémica y parecieron naufragar varios de los proyectos colectivos de renovación artística, pero se siguió produciendo, como señalé, aunque en menor cantidad, literatura de vanguardia, y se publicaron varios muy buenos libros, buena parte de ellos influenciados por el surrealismo, hasta que, en 1939, pueda considerarse cerrada la vanguardia histórica para el caso peruano, luego de la segunda partida de César Moro del Perú¹.

Es en ese contexto de tránsito en que varios autores fueron abandonando sus convicciones vanguardistas, que el poeta Xavier Abril (Lima, 1905 – Montevideo, 1990) escribió la *nouvelle* *El autómata*², entre 1929 y 30, y publicó su primer poemario: *Hollywood* (Relatos contemporáneos), en 1931. Luego, en 1935, apareció su segundo libro, *Difícil trabajo. Antología (1926-1930)*, conformado, también, como *Hollywood*, por poemas de potente carácter vanguardista, pero que, según lo señala el autor en una nota incluida en las primeras páginas, “representa una etapa ya superada por el autor; debió publicarse en 1932” (Abril 2006: 110). Xavier Abril resulta, en ese sentido, como veremos, un personaje representativo del proceso reseñado líneas arriba.

Desde muy joven, Abril fue un entusiasta actor de la escena vanguardista peruana, publicando textos poéticos en revistas desde 1923. En 1926 viajó a Europa, en donde conoció de cerca el proceso de la modernización literaria en curso y a varios de sus protagonistas. Tomó contacto con Breton, Éluard y Aragon, quienes conocieron y celebraron algo de su obra³. Volvió al Perú en 1928

1 Moro viajó a México en 1938, pero *El uso de la palabra*, la revista de número único que editó junto con Emilio Adolfo Westphalen, apareció en 1939, el año en que Moro, además, terminó de escribir *La tortuga ecuestre*, que recién se publicó en 1958. Sobre la participación de Moro en el período final de la vanguardia peruana ver Chueca 2009: 107-113.

2 Aunque no la publica sino fragmentariamente: el capítulo “Lucha y pérdida del mundo” en Bolívar en noviembre de 1930. Otros fragmentos (“El silencio”, “Origen y presencia del hombre” y “Metamorfosis de Sergio”) aparecieron en homenaje a Abril que le dedicó en su número 9-10 la revista *Creación y crítica* en 1971, y finalmente se publicó íntegramente en *Documentos de literatura* 2-3, número dedicado a la “Narrativa peruana de vanguardia”, en 1993. Se reeditó en el 2008 en *El autómata* y otros relatos, con estudio preliminar de Jorge Valenzuela. Es de esta edición de donde cito.

3 En *Amauta* 18 (octubre 1928) se publica una breve nota titulada “De ‘Les feuilles libres’”, firma-

y participó más estrechamente en el proyecto de Amauta, publicando (reseñas, poemas, traducciones, declaraciones estéticas, comentarios sobre las literaturas europeas de vanguardia, etc.) en prácticamente todos los números desde su vuelta hasta la muerte de Mariátegui, además de contribuir activamente, como este, a la difusión del surrealismo en el Perú. A la vez, vinculó a Mariátegui con Carlos Oquendo de Amat, el autor de 5 metros de poemas y fue fundamental en el inicio del intercambio epistolar entre Breton y el ideólogo peruano. En 1930 regresó a Europa a participar como editor de la revista Bolívar que publicaba su hermano Pablo Abril de Vivero en España; en ella, de gran resonancia en el Perú y en la que estuvo muy involucrado también César Vallejo, aparecieron diversos artículos y comentarios suyos así como uno de los capítulos de *El autómatas*, ese mismo año. Además colaboró con la revista inglesa *Transition*, dirigida por Eugene Jolas, en la que, entre 1927 y 1938, publicaron escritores y artistas como James Joyce, Gertrude Stein, William Carlos Williams, Ernest Hemingway, Samuel Beckett, H.D., Juan Gris, Max Ernst y Pablo Picasso, entre muchos otros, y fue coeditor de la revista trilingüe *Front*, editada en Ámsterdam por Sonja Prins.

A esos años corresponden también dos artículos suyos – “Estética del sentido en la crítica nueva”, en junio de 1929, y “Palabras para asegurar una posición dudosa”, en julio de 1930– que han sido calificados por Yasmín López Lenci como textos manifiestarios (1999: 102-105), y un tercero, “Nota a la muerte de la novela” (noviembre-diciembre de 1929), publicado como comentario a una declaración de Eugene Jolas y otros escritores en *Transition* 18, titulada “La novela ha muerto. Que viva siempre la novela”. Este texto de Abril, como los dos anteriores, podría verse también como un manifiesto estético-ideológico y resulta de utilidad cotejarlo con *El autómatas*. Sobre ellos volveré luego.

La revisión anterior permite formarse una idea acerca de la importancia de la figura de Abril hasta inicios de los treinta en el proceso de la renovación estética en el campo literario peruano. Xavier Abril, junto con poetas como Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Adalberto Varallanos y Westphalen, formó parte de un núcleo muy dinámico (una formación literaria en términos de Raymond Williams) que entre mediados y finales de la década de los veinte e inicios de la siguiente exploró las posibilidades de un surrealismo hondo y no formulista, con gran apertura hacia otras corrientes, poco antes, incluso, de que cobrara importancia capital en ese ámbito la figura de César Moro. Paralelamente, su poesía –la que se iba conociendo en revistas– trabajaba nuevas posibilidades que fueron atendidas con interés por algunos de sus

da por Breton, muy elogiosa de la poesía de Abril (en particular del conjunto todavía inédito *Taquicardia*).

contemporáneos, lo mismo que su ímpetu por hacer conocer caminos todavía no transitados en el Perú. Sabemos, por confesión de Westphalen, que Abril

... espíritu cordialísimo y abierto a todas las innovaciones [...], me dio [...] la prueba de que la poesía en prosa no era coto vedado de un Baudelaire o un Rimbaud y que todas las licencias estaban disculpadas en poesía siempre que no fueran incurridas por sí mismas sino en aras de exigencias rigurosas de la expresión poética. Por él empecé a familiarizarme con el *Work in progress* de Joyce y fue él quien intervino para hacerme publicar en Bolívar y en *Front*" (1996: 142).

Sin embargo, hacia el segundo lustro de los treinta, cuando Abril escribe el conjunto poético épico-político *Declaración en nuestros días*⁴, y en 1937, cuando publica *Descubrimiento del alba*, en el inquieto y renovador poeta "los hallazgos vanguardistas han sido decantados, interiorizados o purificados" (López Degregori 2010: 56). Los poemas que trabaja a continuación (a finales de los treinta), que publicará muchos años después, en 1987, bajo el título de *La rosa escrita*, retoman incluso las formas clásicas de la tradición española. Las páginas que siguen buscan situar a Xavier Abril y a *El autómata* en la encrucijada entre la efervescencia del vanguardismo y su abandono, así como en el nudo de la discusión estética-ideología en el inicio de los años 30 en el Perú.

2. Estética e ideología (I)

En "Autobiografía e invención", uno de los textos que abren y presentan *Hollywood*⁵, Xavier Abril explica el recorrido que lo llevó desde sus tempranas experimentaciones literarias en Lima y su viaje inicial a Europa, donde participó de los debates del cenáculo surrealista, hacia sus convicciones en los momentos de la publicación del libro, las que comenta diciendo que:

... a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui. Y mi vida y mis esperanzas son el proletariado. No creo en otra clase para la continuación creadora del mundo. Mariátegui acaba de morir; pero mi vida está hoy como nunca ligada a su trabajo, a su orden social revolucionario. Mariátegui ha creado una conciencia, un nuevo nacimiento de América. Mi conocimiento y revelación del mundo político están vinculados a su agonía (20-21).

A continuación, aparece "Postbiografía o constatación presente", texto probablemente escrito en el mismo momento, que refuerza lo citado:

4 Publicado recién en 1988.

5 Los otros son "Notice", "Aclaración y esperanza" y "Posbiografía o constatación presente".

... ya he pasado la etapa de la desesperación suprarrealista. He nacido revolucionario. Pero solo ahora estoy ordenando mi sentido político dentro del marxismo. Todas las demás especulaciones carecen de vitalidad histórica. Conozco los vicios psicológicos de mi clase. Lo más terrible –realista y patético– que he sufrido en los últimos años ha sido la constatación de proceder de un cuerpo muerto. En esta auscultación he sentido toda la pureza de mi nuevo nacimiento (25).

Si consideramos que la muerte de Mariátegui acaeció en abril de 1930 y que el pie de imprenta de Hollywood es de enero de 1931, Abril debió escribir ambos textos (el primero con toda seguridad) entre abril y finales de 1930, a su regreso a España. Son dos los aspectos que aborda en los fragmentos citados: el reconocimiento de su filiación surrealista –aunque aparentemente dejada atrás o cuando menos ya no “en la etapa de la desesperación”–, y la declaración de su nueva convicción socialista (su acercamiento al marxismo y a la revolución proletaria), asumida a partir de su vuelta al Perú en 1928. A pesar de la separación discursiva operada entre ambas profesiones de fe, parece no haber todavía, en otros textos del mismo año 30 o del anterior (por ejemplo los dos manifiestos aludidos páginas atrás o la “Nota sobre la muerte de la novela”), la posibilidad de distanciarlas. ¿Qué sucede, en este camino, con El Autómata, escrito entre 1929 y 1930? Muchos de los rasgos de esta nouvelle permiten identificarla inequívocamente con la estética surrealista: desde los más fácilmente perceptibles, como cierto uso del automatismo en las imágenes, el flujo de conciencia, la dislocación de la causalidad racional y de la sintaxis, la discontinuidad y la fragmentación, o como el trabajo con los tópicos de la locura y el sueño, hasta los más enraizados en lo ideológico, como el combate contra la razón burguesa, aspecto en que el surrealismo podría tender un puente hacia el socialismo. Pero, ¿existe aquí realmente ese puente?, ¿de qué surrealismo se trata en este caso?

El propósito en lo que sigue es, en ese sentido, evaluar cómo se inscribe El autómata en ese tránsito que va desde un vanguardismo decididamente anti-burgués pero de poca densidad política –como el que puede observarse en los poemas⁶ surrealizantes o claramente surrealistas de Hollywood⁷ o el de buena

6 Se trata de poemas (en prosa la mayoría), y el mismo Abril se refiere al conjunto de lo publicado como su trabajo poético. Sin embargo, el subtítulo del libro, *Relatos contemporáneos*, y la posibilidad de leer varios de los textos, efectivamente, como narrativos, llevaron incluso a que se comentara el libro como una novela, tal como lo hizo Carlos Cueto Fernandini.

7 Que corresponden al vertiginoso viaje de un flâneur universal opuesto a las visiones rígidas y estrechas de la razón instrumental y el pensamiento conservador y abierto a todas las posibilidades de gozo y disfrute que pueda ofrecer un mundo (real o imaginario) visto como cantera de posibilidades. Los conjuntos de poemas que incluye fueron escritos entre 1923 y 1927.

parte de *Difficil trabajo*⁸— hacia las nuevas convicciones declaradas. Para dicha evaluación será necesario revisar las principales propuestas de Abril en los tres textos manifestarios mencionados más arriba.

En “Estética del sentido en la nueva crítica”, que Abril anuncia como “Apuntes literarios de un libro sobre el Surréalisme en preparación” (1929a: 49), son dos los aspectos más destacables. El primero es el interés de los surrealistas por Jacques Vaché, “exaltado, criminal nato, jugador, vagabundo, ladrón de bancos, opiómano que pretende revelar en estas lamentables disidencias, valores morales de primer orden” (50). Abril señala que el signo fundamental de Vaché fue su condición de insatisfecho empedernido, lo que provocó su llamado constante al mal y lo llevó hasta borrar su propia existencia y anularse en la pura destrucción, en la locura y el crimen. Ese heroísmo de la insatisfacción —aun mayor que el de Rimbaud a juicio de Abril— lo habría hecho seguir vivo en “los más audaces intérpretes del espíritu del orden nuevo” (51), como Breton, quien reconoció su deuda enorme con él⁹. El otro aspecto importante es el trazado de una genealogía de la “inquietud estética” contemporánea que nace con el simbolismo (“el romanticismo —señala— luchó solamente por la imposición del sentimiento en el arte”, 51), pasa por las revoluciones del futurismo, cubismo y dadaísmo, y llega al surrealismo como “verdadero círculo totalizador de las direcciones antes nombradas, [que] señala ya en el mundo la orientación más fuerte del arte” (51). Añade que la seguridad y realización que alcanza el surrealismo radican en la conjunción de la teoría freudiana con “su adhesión en política a la fe marxista, a la revolución comunista” (51), aunque esto no implica suscribir un arte de propaganda neta y exclusivamente social. No hay que olvidar que Abril escribe esto en 1929, es decir después de la afiliación de Breton, Péret, Éluard y Aragon al Partido Comunista Francés, ocurrida en 1927.

Por su parte, la “Nota a la muerte de la novela” (1929b) es un comentario a una declaración de aquellos escritores a quienes menciona elogiosamente como “los pilotos surrealistas de Transition”, titulada “La novela ha muerto. Que viva siempre la novela” y transcrita en ese mismo número de *Amauta*. En su texto, afirma Abril que lo que ha muerto en la novela “es la técnica, su funcionamiento cardíaco, debido al choque con un nuevo estilo de la vida” (70) y recalca que esa brecha se corresponde (a diferencia de lo que piensan los reaccionarios) con un nuevo momento histórico, en el que la Revolución Rusa,

8 De un onirismo oscuro, reverso interior y perturbado de las búsquedas de Hollywood, que revela los abismos y temores a los que el sujeto en pos de una liberación individual plena se asoma inevitablemente, aunque, también, como ha señalado López Degregori, presenta “varios textos que revelan una conciencia social y que se proponen como antídoto al encierro y aislamiento” (2010: 66). Los poemas de *Difficil trabajo* fueron escritos entre 1925 y 1929.

9 Y relevó la figura de Vaché en *Los pasos perdidos* de 1924.

por ejemplo, es un evento crucial. Por ello no basta –apunta– con constatar la defunción de la novela, sino que debe reconocerse igualmente el nacimiento de un nuevo organismo: “[e]xiste verdaderamente –y esto es una felicidad– un cuerpo nuevo, sin bacilos, sin los vestigios de la diabetes de la cultura antigua. Todos sabemos que la diabetes es una enfermedad específicamente burguesa” (70).

Finalmente, en “Palabras para asegurar una posición dudosa” (escrito poco antes de salir de nuevo del Perú y publicado en Bolívar 12 en Julio de 1930), lo que persigue Abril es hacer una presentación de la nueva poética a un público aparentemente algo ajeno a ella¹⁰. Para ello, explica las ambigüedades del término vanguardia, con sus usos descalificadores y mistificadores, y ubica la poesía nueva como propia de un mundo que ya es otro y está alejado, en poesía, de la tradición de las audiciones musicales. El aspecto de este texto que más interesa al presente trabajo surge a partir de la relación que establece Abril entre la poca receptividad de la poesía nueva en el medio limeño y la existencia de una realidad burguesa que solo produce “autómatas”:

La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. [...] El verdadero panorama de la cultura burguesa –agónica– es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el surrealisme; una clase y no simple y solamente una escuela literaria [...]; de este caos –hoy surrealisme– está naciendo un nuevo cuerpo, humano y maravilloso. Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo. La revolución materialista de nuestra época –es bueno que lo sepan los idealistas– va más allá del cuerpo en lo que este pueda significar de realidad pútrida como en el naturalismo burgués de Zola, que no excede [...] a las carnes descompuestas de las carnicerías. La realidad burguesa –más que en el nacimiento– está inspirada en la muerte, en la descomposición, en lo fatal del misterio. Es necesaria una sociedad comunista que reivindique el alba, el nacimiento y la alegría. (1930: 6-7)

Para terminar, luego de mencionar a los escritores y artistas con los que se siente identificado (“los mejores mozos de mi generación” los llama¹¹) anunciando que seguirá luchando por un nuevo orden en la política y en la estética.

Como se observa –matices más, matices menos– en los tres textos, Abril establece una relación estrecha entre los más avanzados caminos de la reno-

¹⁰ Lo que seguiría a esta presentación sería la lectura de poemas en la Sociedad “Entre Nous”; la lectura fue impedida por la censura eclesiástica del arzobispado de Lima.

¹¹ Se refiere a Martín Adán, Adalberto Varallanos (“muerto prematuramente cuando los mejores europeos principiaban a admirarle”), Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, José Varallanos, Emilio Adolfo Westphalen; los críticos Estuardo Núñez y Aurelio Miró; los pintores Juan Devéscovi y Camilo Blas.

vacación estética, por un lado, y la apuesta por la superación de la sociedad y la cultura burguesas a través de la vía del socialismo y la revolución, por el otro. La literatura, en esa medida, sin convertirse en propaganda y sin perder de vista la lección aprendida de la insatisfacción frente a la realidad circundante, debe reconocer no solo cuáles son caminos viejos, sino también –y quizá sobre todo– los verdaderamente nuevos. Esa oposición entre lo viejo y lo nuevo (en arte y en política), además, es representada insistentemente por Abril a través de la metáfora corporal, que le permite recalcar la perspectiva materialista frente a la idealista: cuerpos muertos y en descomposición frente a cuerpos nuevos y al nacimiento de lo verdaderamente humano y maravilloso.

Abril, en este sentido –tal como lo afirmara en “Autobiografía e invención” o como lo corroboran su constante colaboración con Amauta y su asidua y activa asistencia, mientras estuvo en Lima, a las tertulias en casa de Mariátegui– desarrolla sus posturas estético-ideológicas, en este período, cerca del pensador peruano. Y así como para Mariátegui la convicción vanguardista¹² no será ya considerada un indicador suficiente cuando evalúe necesarios los deslindes definitivos entre revolución y decadencia, por lo que sostiene que el proyecto de Amauta debe definirse –al igual que la revolución– como fundamentalmente socialista¹³, para Abril ni el vanguardismo (término que consideraba equívoco, como vimos) ni el surrealismo le permitirán explicar el eje nuevo de sus convicciones. Es por eso, podemos suponer, que siente indispensable referirse a la superación de esas perspectivas luego de su adscripción al socialismo y a la revolución, a pesar de que sus textos de ese momento (como *El autómata*, por ejemplo) evidencian lo enraizado que sigue el surrealismo en su escritura y, en esa medida, en su visión del mundo.

3. El autómata: locura, encierro y recusación de la sociedad burguesa

El autómata nos acerca a la historia de Sergio, un loco encerrado en un manicomio, donde vive –o muere: agoniza– luego de haber sido internado allí por su padre, un alcohólico burgués (pequeño burgués, probablemente) que prácticamente lo ha abandonado allí. No conocemos las razones concretas de

12 Que representaba una amplia corriente que involucraba a todos aquellos que podrían aportar, de un modo u otro, con la creación de un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo, por ejemplo a través de la recusación del hispanismo literario y del rechazo de la oligarquía o de las conformistas y estrechas mentalidades burguesas

13 Ver “Arte, revolución y decadencia” (1926) y “Aniversario y balance” (1928) de José Carlos Mariátegui, textos de apertura, respectivamente, de los números 3 y 17 de Amauta. Mariátegui siguió muy interesado y escribiendo muy lúcidamente sobre el surrealismo hasta momentos muy cercanos a su muerte.

su encierro (más allá de la afirmación –asumida como verdad– de su locura) ni cuándo se produjo este. La *nouvelle* tampoco desarrolla una historia convencional que nos presente de modo transparente las desventuras del personaje en su cautiverio, sino que nos sumerge violentamente en el distorsionado y agónico tránsito de Sergio hacia su degradación y su muerte: un espantoso camino de enfermedad, delirio, miedos y dolor. Aunque podría reconstruirse una cierta linealidad básica en la narración, la percepción de esta se ve interrumpida por la tenue vinculación temporal o causal entre los capítulos, enunciados por una voz narrativa que recurre parcialmente al flujo de conciencia¹⁴, y por las constantes focalizaciones desde la subjetividad dislocada y delirante del protagonista, a través de la cual nos aproximamos a sus agudizadas sensaciones, fragmentos de sueños y pensamientos, alucinaciones y destellos de recuerdos.

Estos procedimientos narrativos –que podrían hacernos pensar en un vertiginoso trabajo de montaje cinematográfico– junto con cierto automatismo en la composición de las imágenes, han llevado a los (todavía muy pocos) comentaristas de *El autómatas*¹⁵ a afirmar, oportunamente, su raigambre vanguardista-surrealista (con conexiones importantes con el horror gótico y la narrativa fantástica). Se ha señalado acertadamente, en este sentido, que con *El autómatas*, Abril se enfrenta radicalmente a las concepciones de la novela burguesa, operando esta oposición simultáneamente en el plano de la composición textual y a través de la temática que desarrolla¹⁶. Se podría suponer que, de haberse publicado *El autómatas* en los años de su escritura, hubiera contribuido decisivamente en la gestación de un nuevo tipo de lector de narrativa.

La principal razón temática para la afirmación de la confrontación de *El autómatas* con la mentalidad y las prácticas burguesas corresponde al diseño de su protagonista, Sergio, como un autómatas¹⁷: un despojo humano del mundo

14 Esto quizás explique la dedicatoria de la novela a James Joyce.

15 Zavaleta 2002, Valenzuela 2008, Elguera 2009.

16 Valenzuela escribe que Abril lleva adelante “el proyecto de una narrativa crítica antiburguesa apelando a los recursos de una prosa que, sin duda, renuncia totalmente a los modos del realismo, destruyendo aquello que es central en su praxis, esto es, el respeto de la razón, el ejercicio de la lógica naturalista. (2008: 23). Por su parte, Elguera señala que “[d]e hecho, no se trata del *modus operandi* de la novela clásica burguesa: en este universo textual el hacer y mentalidad que ella implica se diluyen en la narración: todo lo burgués es superado en el texto” (2009: párr. 39).

17 En un sentido cercano a la tercera acepción que ofrece el DRAE: “persona estúpida o excesivamente débil, que se deja dirigir por otra” “persona que se deja dirigir por otras” (1927). Valenzuela en primer lugar –y Elguera coincide– han discutido adecuadamente la interpretación de Lauer (2003) que habla de Sergio como una máquina que en el transcurso de la novela va siendo humanizada.

deshumanizante de la modernidad capitalista. Así, para Jorge Valenzuela la figura de Sergio simboliza “a aquellos sujetos que para Abril encarnaban los vicios de la burguesía, aquellos que expiaban en ‘los bancos, clubs, teatros, asilos y prostíbulos’ la condición de enajenados por el dinero; de hombres saturados de soledad, de desamor; de víctimas aniquiladas por la ansiedad, por el alcohol, por la vanidad, excrescencias de un sistema individualista” (2008: 15); de este modo Abril pretendería contribuir a “demoler los valores de la burguesía describiendo la condición errática y desintegrada de los retoños de esa clase social” (24). Chirstian Elguera, por su parte, afirma que, con *El autómata*, Abril dirige su crítica a la modernidad en tanto concibe “el Progreso como nueva enfermedad de la civilización” (2009: párr. 1); la deshumanización consecuente, anota, convierte al hombre en un engranaje, un esperpento o un objeto numerado: un hombre-masa, un ser sin voz manejado desde fuera (lo que se refuerza con el hecho de que, efectivamente, en *El autómata*, no conocemos ni una sola palabra pronunciada por Sergio). Estas interpretaciones, cercanas entre sí, parecen reforzarse a la luz de la afirmación de Abril, en “Palabras para asegurar una posición dudosa”, de que la cultura burguesa funciona como una fábrica de autómatas:

Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa. Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. El orden maquinístico está también en manos de autómatas. (1930: 6)

Como se ve, Sergio es propuesto, en dichas interpretaciones, como un personaje que encarna los vicios de la burguesía o representa al hombre-engranaje de la sociedad capitalista. Al respecto, propongo que es necesario discutir esta imagen a partir de determinadas descripciones y comentarios que, sobre él, desliza el narrador, aunque un tanto oscuramente (como es esperable en el marco de una narración vanguardista-surrealista cuyo lenguaje polisémico y cargado de poeticidad puede llegar a ser contradictorio y muy hermético a momentos). Veamos.

En primer lugar hay que recordar que también el padre de Sergio también es caracterizado como autómata en el capítulo inicial de la novela:

Su corazón tarado ya no lo oye. Su caminar es la [sic] de un hombre que no tiene ninguna responsabilidad. Es un autómata de la especie, del inconsciente. Su esqueleto también vaga dentro de él, de tal manera que el menor movimiento de huesos lo exaspera. (2008: 35)

El hecho de que la *nouvelle* se inicie con un capítulo (titulado “El padre y el hijo loco”) en que el padre alcohólico es mencionado como autómata y es descrito con rasgos que serán retomados luego al hablar de su hijo (la enajenación, la aparente desconexión entre el sujeto y su estructura ósea, por

ejemplo) pareciera sugerir que es la misma causa la que ocasiona la pérdida de humanidad de ambos, o que el hijo es un autómatas porque ha heredado esa condición de su padre. No obstante, mientras que el padre es representado en este capítulo como alguien instalado en la sociedad burguesa (la cena en un restaurante, el vino, la caja de puros, los gestos de cortesía fingida con el mozo que lo atiende y su individualismo extremo así lo sugieren), quien, a pesar de su enajenación y su irresponsabilidad, tiene capacidad para desempeñarse de modo aparentemente adecuado en la vida pública (el mozo, como se menciona, no sospecha la turbia realidad que lo envuelve), Sergio –de quien, como anoté, solo sabemos que está encerrado porque es, o está, loco– aparece como desecho de esa misma sociedad que, además, debe mantenerlo encerrado (para su padre es necesario olvidarlo) para lograr su mejor funcionamiento¹⁸. Podría suponerse, por supuesto, que Sergio fue tan funcional a la sociedad burguesa como su padre y que llegó a un extremo de enajenación tal, que ya no pudo ser más parte de la máquina social; sin embargo, “el hijo loco” parece encarnar, más bien, una oposición a la visión del mundo y la moral burguesas. Refiriéndose a él, por ejemplo, dice el narrador:

¿Cómo podría encontrarle [a Sergio] antes de vivir, cómo antes de muerto? ¿En dónde, en qué grado desviado de este mundo tiritante, escurridizo? ¿Por qué ruta que no sea lágrima del aire, podría encontrar sus ojos? ¿Por dónde seguirán torcidos fraguando soles y otoños? Yo iría a un país desconocido a buscar sus palabras, para pronunciarlas en la primera inocencia de las voces maternas. (46-47)

Después de haber caído el hombre ¿espera, quizás, alguna nueva revelación? (57)

[Sergio] Es el olvido del sueño en el mundo. El cauce –regato con sol– de lo virginal que no encuentra los senos ni las manos. No podrían llegar nos las mañanas si a Sergio no le ocurriera todo esto. Tal vez se quedarán en esta frustración por llegar como pájaros heridos que sangran al alba. Con Sergio vienen desnudas, nada tímidas, las mañanas eróticas del muerto. (48)

Entre el negror y un vago mundo desdentado, huesoso, espín, nace el erizo. El hombre siente –entre las sustancias– su propia germinación. Así se da nuevamente al mundo. (52)

No seré un futuro turista del infierno. El pobre Sergio la pasó muy mal en su osadía. Allá él, que pague sus culpas de alucinado vagabundo del sueño. (57-58)

18 Es lo que se sugiere al inicio del último capítulo, “La ciudad y el manicomio”: “Vive la ciudad del manicomio. No podría vivir sin ese panorama gris, enfermo de listones oscuros, enajenados” (66).

Mejor no auscultéis el vacío de Sergio. Sus venas están llenas de aire, de la brisa de las eras. Cuidaos de las corrientes bandoleras que se ocultan en sus ojos: rayos voraces, devastadores. (61)

Retroceded ante este cuadro [de los ojos sombríos de Sergio], si no queréis perder la vida como Sergio la perdió viéndola, como hay que perderla, viéndola. (61)

Sergio [...] que vivió hasta asilar el relámpago en sus ojos. (62)

Los fragmentos citados dan, por cierto, una muestra de la prosa polisémica de Abril, de significados a ratos muy oscuros y hasta contrapuestos, pero creo que permiten vislumbrar en Sergio cierta condición de rebelde frente a la sociedad burguesa. Él parece dibujarse en estas citas como un transgresor: es “turista del infierno” o “vagabundo del sueño” cuyos ojos ocultan rayos devastadores o asilan los relámpagos; propicia la llegada de las mañanas eróticas. El narrador por ello advierte a sus interlocutores sobre la necesidad de cuidarse de los riesgos que representa su actitud, pero a la vez afirma que, así como Sergio, hay que perder la vida viéndola¹⁹. Y “viéndola”, en esta frase, parece remitir a la capacidad de visión (condición de vidente) o al tipo de revelación mencionada en el primer fragmento citado. Confluyen en Sergio algo de profeta, de maldito o de víctima propiciatoria. A partir de esto es posible proponer que en el diseño de este fracturado y agónico personaje hay rasgos que lo emparentan con Jacques Vaché —quien para Abril, como vimos, encerraba, con su irremediable insatisfacción, la voluntad de alcanzar “valores morales de primer orden” (1929a: 50)— o con Nadja, la protagonista del texto homónimo de Breton, cuya constante dinámica de desplazamiento, desapariciones repentinas y sorpresa permanente, así como cierta inaccesibilidad y su pensamiento otro abren vías que deben ser necesariamente reprimidas por la sociedad burguesa, por lo que es encerrada finalmente en un manicomio. Algo semejante puede entreverse en esas escurridizas pero fundamentales caracterizaciones que el narrador hace de Sergio. Se puede proponer, a partir de esto, que su condición de autómatas no se debe a su ‘locura’, sino (el matiz es indispensable aquí) a su diagnóstico como loco y a su consiguiente encierro²⁰. Lo que lo convierte en

19 Hay en diversos pasajes de *El autómatas* cierto tono de sanción moral a Sergio. Pareciera que el narrador, asumiera, en su voz, en esos momentos, la perspectiva de la sociedad burguesa, con propósitos enfatizadores o irónicos, o como evidencia de las contradicciones internas del propio narrador.

20 La locura, señala Foucault en “La locura y la sociedad”, es, en primer lugar, lo excluido; aquello que la sociedad separa (la locura/ la no-locura) porque no puede ajustarse a las normas propuestas por ella. En el caso de la locura, añade, son los cuatro sistemas fundamentales de exclusión los que se activan: son catalogados como locos aquellos que, simultáneamente, no pueden / quieren participar de esos sistemas: que no se pueden integrar en una dinámica productiva, rechazan las reglas de la moral familiar, no son escuchados porque su verdad es irresponsable y resultan marginales en los juegos.

autómata, entonces, no es la “osadía” de su asomo al infierno o su navegación por los sueños, sino los controles que se le infligen, los tratamientos de que es objeto, el abandono al que es sometido; todo ello va destruyendo su voluntad transgresora y termina matándolo (¿termina matándolo?) luego de una férrea y dolorosa lucha como se desprende de los capítulos “Lucha y pérdida del mundo” y “Muerte del autómata”.

Los manicomios o los hospitales psiquiátricos, dice Foucault, buscan encerrar “a todo un conjunto de individuos a los que llamaríamos en nuestro vocabulario individuos asociales, que tienen como rasgo común el ser obstáculos, estorbos en relación con la organización de la sociedad según las normas económicas formuladas en esa época. Aparece un internamiento esencialmente económico” (1999: 13). Algo semejante había escrito Antonin Artaud, en 1925, en el número 3 de *La Révolution Surréaliste*:

El hospicio de alienados, bajo el amparo de la ciencia y de la justicia, es comparable a los cuarteles, a las cárceles, a los penales.

No nos referimos aquí a las internaciones arbitrarias, para evitarles las molestias de un fácil desmentido. Afirmamos que gran parte de sus internados –completamente locos según la definición oficial– están también reclusos arbitrariamente. Y no podemos admitir que se impida el libre desenvolvimiento de un delirio, tan legítimo y lógico como cualquier otra serie de ideas y de actos humanos. La represión de las reacciones antisociales es tan quimérica como inaceptable en principio. Todos los actos individuales son antisociales. Los locos son las víctimas individuales por excelencia de la dictadura social. Y en nombre de esa individualidad, que es patrimonio del hombre, reclamamos la libertad de esos galeotes de la sensibilidad, ya que no está dentro de las facultades de la ley el condenar a encierro a todos aquellos que piensan y obran.

Sin insistir en el carácter verdaderamente genial de las manifestaciones de ciertos locos, en la medida de nuestra aptitud para estimarlas, afirmamos la legitimidad absoluta de su concepción de la realidad y de todos los actos que de ella se derivan.

Esperamos que mañana por la mañana, a la hora de la visita médica, recuerden esto, cuando traten de conversar sin léxico con esos hombres sobre los cuales –reconózcánlo– solo tienen la superioridad que da la fuerza. (1967: 31-32)

El autómata, probablemente en coincidencia con estas ideas y con el exasperado ánimo expresado por el surrealista Artaud²¹, no es un fácil ‘elogio de

21 Que luego será expulsado y renunciará, cuando no admita la afiliación al Partido Comunista. Ver, al respecto, su declaración “En plena noche”.

la locura'. Representa, más bien, la dolorosa recusación de la maquinaria social que busca impedir el ejercicio de la libertad constriñendo a los seres humanos a seguir los patrones estrechos de una visión meramente instrumental del individuo. Con Sergio, lo que se representa es el costo máximo de esa pugna, puesto que él extrema la libertad buscada. En él –y sobre todo en su cuerpo agonizante y dislocado, en su imposibilidad de articular los gritos que pugnan por emerger, en el naufragio de sus capacidades sexuales a pesar de su encendido deseo– se escenifica un combate de resonancia colectiva: no uno que competa solamente, entonces, a la sociedad burguesa y al sujeto aprisionado, sino a todos los hombres, incluidos aquellos que, como el padre, se acomodan sin discusiones a una dinámica deshumanizadora y enajenante.

4. Estética e ideología (II): el cuerpo, el narrador, el mito

En los párrafos anteriores mencioné que el encierro en el manicomio va destruyendo la vocación transgresora de Sergio y termina matándolo, a lo que añadí esta misma expresión (“termina matándolo”) entre signos de interrogación. Esto porque, aunque existe efectivamente el capítulo titulado “Muerte del autómata” en el que se le da por muerto en la primera línea y en varios otros pasajes, a la vez se sigue percibiendo su resistencia a morir, se especula sobre su posibilidad de volverse a reconocer en primera persona o se menciona su desesperación. Podría pensarse, a partir de esa contradicción, en que se nos hace asistir –a los lectores– al extraño tránsito hacia la muerte de Sergio, lo que sellaría el estatuto fantástico del relato insinuado desde las primeras páginas por algunos detalles que van más allá del acercamiento a los laberintos de la (in)conciencia del personaje o del lenguaje figurativo y poético utilizado. Lo que veríamos, entonces, sería al personaje en el tránsito hacia su muerte o actuando y reaccionando después de su muerte. Esta dimensión fantástica se acentúa a continuación, en el capítulo “Metamorfosis de Sergio”, en se habla de la profundidad del vacío que es Sergio, pero luego se alude a una suerte de diseminación de su existencia (de su cuerpo, de su ser) que invade todo y puede ser percibida (porque se arraiga en cuerpos y materias) si se tiene la voluntad para lograrlo: “Al fondo vuestro –si lo queréis oídos– sentiréis el desgarrarse lento, hondo, de Sergio, en plantas, en minerales, en dolor de superficie a ciegas” (62); “Lo tenéis aquí en este claro metal que parece ojo sin amor. No os asustéis de su condición. Yo me he acostumbrado a sus cambios de naturaleza en tal forma, que mi vida percibe en igualdad y latido su creación” (64).

En estos capítulos finales –como se observa en las citas– aumentan la auto-menciones del narrador, que se constituye, de ese modo, a sí mismo como

protagonista, en una dinámica que oscila entre la evidencia de una conciencia metanarrativa que podría debilitar el ‘efecto de realidad’ del relato –como es frecuente en la narrativa de vanguardia (Achugar 1996: 26)– y la voluntad de afirmación de la verdad de sus palabras, con lo que la historia parece deslizarse al terreno del testimonio sin que disminuya por eso el componente fantástico de lo narrado:

Ya conocéis sus movimientos. Flujo y reflujo. Su discurrir bajo, lejano en resacas de marea olvidados para el triángulo. ¿Sabéis su posición? Buscadlo. Si yo lo hiciera, él saldría como trompa de mi interior, de entre las venas más dadas a la circulación febril, desesperada.

Todo él –Sergio– va siendo mi intimidad. Una nueva vida en la que todo se abre de naturaleza, de persona, de encanto.

¿Soy yo mismo Sergio, acaso en otro tiempo pasado o por venir? No es esta autopregunta debida a una crisis lógica y meditada, sino más bien a una repentina urgencia sin pecho de aire, de contacto íntimo. (Abril 2008: 64-65).

A la vez, como se ha visto en los fragmentos citados, también han aumentado las apelaciones a los interlocutores o lectores, cuyo sentido parece ser, cada vez más, exhortarlos o invitarlos a abrirse a esa fuerza simultáneamente material e inmaterial que emana de Sergio metamorfoseado. Se trata, entonces, de una invitación a la apertura de la mirada, a la resistencia y a la transformación (“Es aquí preferible el terreno para inquirir y ahondar al ser perdido. No lo olvidéis. Ninguna cobardía os incite al desahucio por el temor de las transformaciones o sorpresas humanas. Escandallar –si es posible– los sótanos del mar en los cuales las bajas resacas arman mitos marinos”, 63) que, al dirigirse a una segunda persona plural, involucra como horizonte una dinámica colectiva. Con esto, la desbordada rebelión individual de Sergio, en tanto anárquico héroe del inconformismo y la insatisfacción –al modo de Vaché–, resulta canalizada por el narrador en una perspectiva más constructiva y colectiva que, sin embargo, no implica un optimismo ingenuo, pues descubrir esa fuerza siempre será una tarea dura y peligrosa.

En este punto, es posible regresar ahora a la interrogante planteada páginas atrás: ¿cómo se inscribe El autómatas en el tránsito de Xavier Abril desde un vanguardismo antiburgués pero todavía de poca densidad política hacia una convicción declaradamente socialista y revolucionaria? La revisión hecha en este trabajo permite corroborar, en términos generales –aunque con nuevos elementos que, en mi opinión, corresponden a una comprensión más cabal del personaje de Sergio y su condición de autómatas– la afirmación de Jorge Valenzuela, quien señala que en la escritura surrealista de este libro “es visible

la mediación conceptual e ideológica de su fe en el socialismo que busca direccionar el texto hacia el combate social contra el orden burgués” (2008: 22). Pero resulta necesario añadir –aun sea preliminarmente– algunos aspectos que sitúan mejor esta inscripción. El primero es la correspondencia entre la preocupación de Abril –en sus declaraciones y manifiestos revisados de los años 1929 y 30– por representar los procesos de renovación estético-ideológica y, sobre todo, de transformación histórica hacia una nueva sociedad revolucionaria y socialista y lo que sucede en *El autómata* con Sergio, enfatizado también, como señalé como un proceso fundamentalmente concierne al cuerpo, incluso luego de su ‘muerte’, en que las metamorfosis hacen que se plasme –que solo sea perceptible– en materialidades diversas.

El segundo, vinculado con las metamorfosis finales de *El autómata*, se refiere a la dimensión mítica que supone este desenlace, que solo es posible, en la *nouvelle*, a partir de la confirmación de su estatuto fantástico. La propuesta de un mito como perspectiva –cuando lo que busca Abril, según sus propias declaraciones, es la afirmación de su convicción revolucionaria– resulta sintomática de un momento en que algunas de las mentes más lúcidas del pensamiento socialista, a ambos lados del Atlántico, proponían algo semejante. Por un lado, Mariátegui, en “El hombre y el mito”, había señalado en 1925 –y esto debió conocerlo Abril– que, a diferencia de la civilización burguesa, que adolecía de la falta de un mito –puesto que ni la razón ni la ciencia pueden satisfacer por sí solas la necesidad de infinito del ser humano–, el proletariado sí contaba con uno, la revolución social, cuya fuerza es análoga –señala– de la de la fe religiosa. En Europa, por su parte, Walter Benjamin, en un breve ensayo de 1929 titulado “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea” –seguramente desconocido, al menos en esos momentos, por Abril–, proponía que los surrealistas eran los únicos que, en ese momento de la historia –en que ellos, por su parte, han sumado sus energías a las del comunismo–, lograban reconocer las exigencias que comporta el desafío propuesto por Marx, porque buscaban “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” (1980: 58) y organizar el pesimismo hasta convertirlo en un “pesimismo activo” (Lowy 2007: 86), volcado hacia impedir el advenimiento de lo peor. Dicha ebriedad –explica Michael Lowy (a partir de este y otros textos contemporáneos de Benjamin)– representa una propuesta de reencantamiento del mundo, una “iluminación profana” de carácter materialista y antropológico.

No pretendo establecer relaciones causales entre los planteamientos de Mariátegui y Benjamin, por un lado –que, aunque diferentes entre sí, presentan interesantes conexiones– y *El autómata* de Abril, por otro. Lo que me ha interesado –para terminar esta aproximación a Abril y *El autómata* en el contexto

de las reflexiones estético-ideológicas de sus años de escritura— ha sido sugerir cómo Abril, en estos momentos en que todavía no ha abandonado sus convicciones vanguardistas-surrealistas (a pesar de que parece postergarlas en sus declaraciones), busca en su renovadora narrativa una integración que coincide con las preocupaciones por darle una profunda vitalidad al socialismo, a la vez que desarrolla una propuesta de escritura que, simultáneamente, reclamaba un nuevo tipo de lector. Uno que, quizá, compartiera esas mismas búsquedas y preocupaciones.

Referencias bibliográficas

- ABRIL, Xavier (1929a) “Estética del sentido en la crítica nueva”. *Amauta* 24; pp. 49-52.
- ABRIL, Xavier (1929b) “Nota a la muerte de la novela”. *Amauta* 27, pp. 69-70.
- ABRIL, Xavier (1930) “Palabras para asegurar una posición dudosa”. *Bolívar* 12, pp. 6-7.
- ABRIL, Xavier (1931) *Hollywood (Relatos contemporáneos)*. Madrid: Ediciones Ulises.
- ABRIL, Xavier (1993) *El autómatas*, en *Narrativa peruana de vanguardia (selección, introducción y notas de J. Kishimoto)*. Documentos de Literatura 2-3; pp. 159-204.
- ABRIL, Xavier (2006) *Poesía soñada*. Edición de Marco Martos Carrera. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Academia Peruana de la Lengua / Universidad San Martín de Porres.
- ABRIL, Xavier (2008) *El autómatas y otros relatos*. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ACHUGAR, Hugo (ed.) (1996) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Ediciones del Equilibrista; pp. 7-40.
- ARTAUD, Antonin (1967) *Carta a los poderes*. Buenos Aires: Insurrexit.
- BENJAMIN, Walter (1980) “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”. *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus; pp. 41-62.
- BRETÓN, André (1928) “De «Les Feuilles Libres»”. *Amauta* 18, p. 84.
- BOURDIEU, Pierre (2002) *Campo de poder campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor.
- CHUECA, Luis Fernando (ed.) (2009) *Poesía vanguardista peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ELGUERA, Christian (2009) “El autómatas: la mirada surrealista, la crítica humanista”. *Especulo. Revista de estudios literarios* 43. 12 de julio 2011. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/automat.html>.
- FOUCAULT, Michel (1999) “La locura y la sociedad”. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós; pp. 73-95.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2004) *Poesía peruana vanguardista*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

- KISHIMOTO, Jorge (ed.) (1993) *Narrativa peruana de vanguardia. Documentos de Literatura* 2-3, pp. 9-18.
- LAUER, Mirko (2001) *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: Ediciones El Virrey y Hueso Húmero Ediciones.
- LAUER, Mirko (2003) *Musa Mecánica. Maquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- LÓPEZ DEGREGORI, Carlos (2010) "Xavier Abril: la vida perfecta de la locura", en Chueca et al. *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima: Universidad de Lima; 53-67.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín (1999) *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú*. Lima: Editorial Horizonte.
- LOWI, Michael (2007) "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". *Acta Poética* 28 (1-2), pp.73-92.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1988) "El hombre y el mito". *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1931) "De junio a junio", en *Mundial*, p. 30.
- VALENZUELA Garcés, Jorge (2008) "Xavier Abril y la experiencia de la vanguardia en El autómata y otros relatos", (estudio preliminar) en *El autómata y otros relatos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; pp. 7-27.
- VERANI, Hugo J (1996) *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: Ediciones del Equilibrista.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo (1996) *Escritos varios sobre arte y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo (2002) *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1952-2001*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo (2006) *Narradores peruanos de los 50's: Estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura-Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

La intertextualidad en dos cuentos heréticos de Clemente Palma

GONZALO CEA MONSALVES
Universidad de Concepción-Chile
gonzalo.cea.monsalves@gmail.com

Resumen

Este artículo aborda la presencia de la intertextualidad en dos relatos del escritor peruano Clemente Palma. El análisis sugiere que la reescritura de textos religiosos es fundamental para entender la estética del autor peruano. A través de este procedimiento intertextual, Clemente Palma plantea la desacralización del discurso religioso y una nueva lectura del equilibrio universal vinculada a la transformación del carácter tradicional de Cristo. De esta forma, la intertextualidad puede ser concebida como procedimiento herético, en tanto reescribe el discurso religioso. Esta investigación sostiene que la finalidad de la desacralización es proponer un nuevo equilibrio universal en el que el mal parece ser la respuesta de esa búsqueda.

Palabras claves: Intertextualidad, reescritura, Clemente Palma, desacralización, herejía.

Abstract

This article analyzes the presence of intertextuality in two tales of the peruvian writer Clemente Palma. Analysis suggests that the rewriting of religious speeches is important for understand the peruvian writer's aesthetic. Throught of this intertextual procedure, Clemente Palma proposes the desecration of religious speech and a new reading of universal equilibrium linked with transformation of Jesus' personality. Furthermore, intertextuality can be conceived as heretic procedure, while rewrites

religious discourse. This research argues that the purpose of desecration is create a new universal equilibrium where the evil is the answer.

Keywords: Intertextuality, rewriting, Clemente Palma, desecration, heresy.

Recibido: 12/3/2015 Aceptado: 20/4/2015

Clemente Palma (1872-1946) fue un escritor peruano que desarrolló su obra narrativa en perpetuo diálogo con la estética decadentista del modernismo y con la tradición literaria, mitológica y cristiana. Sobre la base de esta construcción dialógica, es posible observar cómo su escritura se construye en función de procedimientos intertextuales.

El procedimiento sobre el que el autor peruano basa su trabajo intertextual se relaciona con la transformación y réplica del texto literario. Según Julia Kristeva:

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto. La ciencia paragramática debe pues tener en cuenta una ambivalencia: el lenguaje poético es un diálogo de los discursos. Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir. Así en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor. En una sociedad, alienada a partir de su propia alienación, el escritor participa mediante una escritura paragramática. (KRISTEVA, 1978: 235-236)¹

La idea desarrollada por Kristeva permite entender el procedimiento que Palma utiliza en la construcción de sus relatos, porque en ellos es posible hallar esta escritura-réplica, tanto en función como en negación de otros textos de carácter religioso.

El concepto de intertextualidad, presente en la estética del autor, se sostiene, además, sobre la base de la idea de citación y transformación desarrollada por Beristain en *Análisis estructural del relato literario*, quien señala que “al ser tomado [un elemento intertextual] del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma” (BERISTAIN, 1996: 269). Para el autor esta idea es fundamental, ya que, en efecto, sus relatos incluyen elementos de otros discursos (pictóricos, musicales, literarios, etc.) con el fin de generar una nueva interpretación de la teoría y de la estética literaria,

¹ KRISTEVA, Julia. (1978). *Semiótica*. Vol. I. Madrid: Editorial Fundamentos

pero por sobre todo, este procedimiento le permite re-leer lo religioso, fundamentalmente, la filosofía judeocristiana.

A partir del procedimiento de intertextualidad que desarrolla el autor, es posible observar que dicho recurso puede ser entendido como un discurso herético. Para sostener esta idea se recurre a la acepción etimológica de lo herético que—según Enrico Riparelli— se define como:

Il termine hairesis significa nella lingua greca una scelta, tipica per esempio dei diversi indirizzi filosofici, senza esprimere con questo una precisa valenza negativa. Nelle lettere paoline, invece indica la divisioni in seno alle comunità cristiane a causa di deviazioni ed errori dottrinali, e tale accezione negativa sarà acquista come definitiva nella storia del cristianesimo. (RIPARELLI, 2006:11)

En esta cita, herejía se define como una concepción filosófica distinta a la aceptada tradicionalmente. Se puede afirmar entonces que un proceso intertextual implica una reconstrucción y una relectura de determinados principios estéticos y de particulares tradiciones culturales. En este sentido se interpreta la obra de Clemente Palma como una reescritura del ideal religioso, por lo tanto se constituye como una herramienta intertextual y herética, ya que se releo y reescribe la tradición y se plantea una nueva perspectiva sobre la filosofía que la sostiene.

La consecuencia de esta intertextualidad —en tanto procedimiento herético— es la desacralización. La existencia de Dios no es negada a través de los relatos, pero sí reescriben transgresoramente su carácter y personalidad, lo que produce una vulneración espiritual y material de lo sagrado.

“El Quinto Evangelio”

El relato “El Quinto Evangelio” refiere la historia de la muerte de Cristo y la última tentación de la que fue víctima. En relato, Jesús es atormentado por Satanás quien sube hasta la cruz y le muestra a través de una visión el fracaso de su obra en la tierra y de su sacrificio. Su acto de amor y fe, se ve derruido a causa de la persistencia y pervivencia del mal. Además, se burla del redentor del mundo, señalando que en el futuro su obra en la tierra será convertida y entendida como la obra de Miguel de Cervantes: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En este texto la presencia de la intertextualidad adquiere un carácter oscuro y perverso en la medida que Cristo es torturado en su lecho mortuario.

Clemente Palma nos ubica, a través de su relato, en la escena bíblica de la crucifixión y propone al lector un elemento perturbador, que no aparece registrado en los Evangelios: la presencia de Satanás en el Calvario. Pese a que la tradición cristiana señala que era probable que Satanás merodeara la crucifixión para asegurar la muerte efectiva de Cristo, no se consigna en ninguno de los evangelios canónicos su presencia, por lo que Clemente Palma tiene el mérito de incorporarlo explícitamente como parte del relato, quizá, más importante para el cristianismo.

En el cuento, la intertextualidad funciona como una escritura-réplica que está en función de la historia bíblica; esto se debe a que el relato se inserta desde su título en dicho correlato. Además, el procedimiento descriptivo, que se hace en el cuento, genera un pacto de inteligibilidad entre el autor y lector. La diégesis desarrollada en el relato permite al lector establecer una relación con el espacio real, en este caso, de las Sagradas Escrituras y con la historia de la crucifixión de Jesús. Más allá del debate de la veracidad de la historia de Cristo, lo importante es que Clemente Palma logra penetrar en el imaginario religioso a través de la intertextualidad para proponer otra lectura de la que yace en el texto bíblico.

Satanás se burla de la ingenuidad de Cristo, porque su sacrificio es en vano y nada logrará deshacer y desarraigar lo ocurrido desde el pecado original. La sangre de Jesús es lo único que podría salvar a la humanidad, ya que a través de la piedad, la conmiseración y el agradecimiento, el ser humano se acercaría a Dios. Sin embargo, Satanás le enrostra a Jesús que no habrá tal salvación y que los seres humanos abrazarán el pecado con mayor desenfreno. El plan de salvación, orquestado por Dios, fracasa y la humanidad sucumbe a la destrucción y a la eterna condena, a causa de sus pecados. Como consecuencia de dicha condena, los seres humanos no son redimidos y al no existir redención no tienen sentido la fe ni la religión.

El planteamiento que se desprende del relato de Palma explicita la clara relación imposible entre el ser humano y el bien, ya que a pesar de los intentos de Dios por salvar a la humanidad, la seducción por el pecado termina siendo parte fundamental de la vida:

Nazareno, has sido un sublime visionario, creíste redimirnos y no nos has redimido. S.M. el Pecado reina hoy tan omnipotente como antes y más que antes. El pecado original, de cuya mancha quisiste lavarnos, es nuestro más deleitoso y adorado pecado. (237)

Además, literatura y texto bíblico se funden en una revelación malévola que permite la construcción de una nueva lógica y quizá un nuevo orden teosófico:

He aquí, Maestro, que además de los Evangelios que escribirán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, se escribirá dentro de diez y seis siglos otro que comenzará así: -“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...” (238)

Satanás anticipa el devenir literario y el futuro de la religión al revelar que la fe y la existencia de Jesús, no van a permanecer en su estado de sagrado y de verdad fundacional, sino que se convertirá en mera literatura. Satanás explica que el quinto Evangelio no será otra cosa que un caso literario: un producto de la creatividad humana, una invención intelectual que disipará cualquier posibilidad de fe en la memoria de la humanidad.

Para el lector es clave explicitar el vínculo entre la existencia de Cristo y la creación del personaje de Cervantes. Alonso Quijano decide salvar a la humanidad de sus afecciones y emprende una cruzada idealista para reparar los males que aquejan el mundo. Para el manchego el mundo ha perdido la fe y la sociedad requiere de un hombre que los libere de la decadencia moral y social que perturba la vida de los seres humanos. Durante su viaje, don Quijote comparte su periplo con prostitutas, ladrones y mentirosos, quienes ante sus ojos son grandes señoras y varones. Promete a su acompañante y discípulo, Sancho Panza, una bella ínsula: un lugar hermoso en donde establecer un reino. Don Quijote cree que es un héroe y un redentor de aflicciones en el mundo. Sin embargo, lo único que consigue son insultos, golpes y fracasos que se niega a aceptar. Para la sociedad, don Quijote es un loco que ha perdido la razón, es un advenedizo y un aparecido e improvisado héroe, que se presenta a un mundo que no lo requiere o desea verdadera ayuda de su parte.

De un modo similar y quizá intertextual, Cristo viene al mundo para redimir a la humanidad del pecado, reconstituir la verdad en el mundo y a salvar a los seres humanos de los males que los aquejan; a través de la constitución de un nuevo orden espiritual. Del mismo modo que don Quijote, Cristo convive con prostitutas y ladrones, los trata como a iguales porque, pese a que no ama al pecado, ama a los pecadores, ya que sufren y están en perdición. Cristo viene al mundo para redimirlo y promete a la humanidad un palacio en un paraíso terrenal. Sin embargo, recibe a cambio, el insulto, la persecución y la flagelación para luego terminar clavado en una cruz. La diferencia es que Cristo sabe que debe morir, porque cree que de esta forma redimirá y salvará a la humanidad. No obstante, Satanás se encarga de revelar que al igual que Alonso Quijano, él es un advenedizo que la humanidad no requiere ni tampoco necesita, porque es feliz viviendo en medio del pecado del mundo. Los seres humanos prefieren abrazar el mal y rechazar a este advenedizo que bajo al mundo a restituir

el equilibrio a través del bien, pero para Palma esta tarea es imposible porque el equilibrio universal se construye a través de la búsqueda del mal.

“Longhino”

La novela *Longhino* es una obra que el autor peruano no logró terminar, pero que arroja antecedentes de la preocupación que persiste en sus producciones a propósito de la reinterpretación y la intertextualidad. Se sostiene que este proyecto literario comenzó en Lima en 1902, pero que luego de un viaje a España, habría sido abandonado por el autor.² Sin embargo, el manuscrito, como consigna Ricardo Sumalavia, fue encontrado posteriormente³.

Se sabe, a partir del prólogo que el autor peruano hace de la novela, que tiene su origen en el pasaje bíblico de la muerte de Cristo, pero sobre todo en el incidente en que un centurión romano hiere el costado de Jesús para corroborar si ya estaba muerto.

El manuscrito consta de seis partes que van desde los días del ministerio de Jesús hasta su captura. El autor utiliza la historia legendaria de este centurión romano para construir una nueva transgresión. La historia de la participación de este soldado, solo es recogida en el Evangelio canónico de San Juan en capítulo 19 entre los versículos 31 a 34:

Vinieron, pues, los soldados, y quebraron las piernas al primero, y asimismo al otro que había sido crucificado con él.

Mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas.

Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua. (San Juan: 19: 32-34)

En este pasaje no se señala el nombre del centurión, pero sí aparece en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (alrededor del siglo IV d.C), también llamado Acta Pilati (Hechos de Pilatos). Aparentemente, este texto parece haber surgido de las actas oficiales que se conservaron en el pretorio en Jerusalén. Sin embargo, se atribuye su autoría, desde el alegado original hebreo, a Nicodemo. Durante la Edad Media se acuñó el título “Evangelio de Nicodemo” y tuvo gran credibilidad durante ese período, lo que afectó considerablemente las leyendas de la Pasión de Jesucristo. El original fue hecho en griego y traducido a diferentes idiomas: copto, armenio, hebreo y latín, además de diferentes lenguas

2 Ver “Clemente Palma y el Modernismo Peruano: La búsqueda de un ideal” en PALMA, C. (2006) Narrativa Completa I. Lima: Universidad Católica; pp. 30-35.

3 El hallazgo fue realizado por el escritor e investigador peruano Jorge Valenzuela en los archivos de la Casa Museo Ricardo Palma en el 2001.

modernas, hecho que atestigua su popularidad. Las “Actas” están constituidas por tres secciones que revelan desigualdades de estilo. La primera sección (I-XI) contiene el juicio de Jesús basado en el capítulo 23 del Evangelio de San Lucas. La segunda sección abarca los capítulos 12 a 16, y considera la Resurrección. La tercera sección es un apéndice que detalla el Descensus ad Infernos. Ésta no existe en el texto griego, ya que fue añadida con posterioridad. Leucio y Carino, dos almas resucitadas de entre los muertos tras la Crucifixión, refieren al Sanedrín las circunstancias del descenso de Jesús al Limbo. Las “Actas” son de contenido ortodoxo y están libres de la mancha gnóstica. El libro apuntó a satisfacer el deseo de detalles extra-evangélicos concernientes a la figura de Cristo con el fin de fortalecer la fe en su Resurrección, y a la edificación espiritual en general⁴. En él se consigna lo siguiente:

Y el pueblo estaba presente, y los príncipes, los ancianos y los jueces se burlaban de Jesús, diciendo: Puesto que a otros salvó, que se salve a sí mismo. Y si es hijo de Dios, que descienda de la cruz.

Y los soldados se mofaban de él, y le ofrecían vinagre mezclado con hiel, exclamando: Si eres el rey de los judíos, sálvate a ti mismo.

Y un soldado, llamado Longinos, tomando una lanza, le perforó el costado, del cual salió sangre y agua. (Evangelio de Nicodemo, 10:3-5)

En este texto se agrega el nombre del famoso soldado romano que San Juan habría suprimido. Según la tradición este soldado no solo es conocido por perforar el costado de Cristo, sino que también por haber pronunciado una célebre frase: “En verdad este era Hijo de Dios”, pronunciado durante la muerte de Cristo, lo que lo destaca como el primer convertido al cristianismo. Otros antecedentes posteriores, cuya fidelidad y verosimilitud responden a lo legendario, indican que este centurión padecía de una afección visual que habría sido curada por gotas de sangre de Cristo. Por estas razones la figura de Longhino, pasó a ser fundamental en el proceso de cristianización durante la Edad Media. Actualmente, y por otros hechos fabulosos, Longhino es parte de los santos canonizados y venerados por el Catolicismo.

Para Clemente Palma, el tema de la pasión y muerte de Cristo fue parte fundamental de su reflexión filosófica e intelectual, como ya se revisó a propósito del cuento “El quinto evangelio”. Sin embargo, por tratarse de una obra inconclusa, solo observamos la visión que Longhino tiene de Cristo.

4 Ver Reid, George. (1907) “Acta Pilati.” The Catholic Encyclopedia. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company. Recuperado de <http://www.newadvent.org/cathen/01111b.htm>, 10 de octubre de 2014.

La traducción es mía.

Las acciones de esta novela se mueven en torno a una idea oscura que carcome al narrador protagonista (Longhino). Aparentemente existe un romance prohibido entre Jesús y su amante Zarah. De esta forma los celos son el hilo conductor que propician la fatalidad y la decadencia de lo relatado. En la historia se promueve, por tanto, la sexualización de Jesús: “– Sabes Longhino– me dijo –que este nazareno tiene tanto de profeta como yo de rabino. Por Moisés, que más me parece conspirador que Profeta, más me parece seductor de mujeres que innovador de doctrinas.” (128-129).

En este sentido podemos hablar de una reescritura del carácter de Jesús, ya que dentro de la tradición cristiana, su figura está carente de cualquier trato sexual propio de la humanidad. En La Biblia no aparecen hechos que den cuenta de alguna supuesta tendencia sexual de Cristo. Es más, cuando es tentado en el desierto por Satanás, dichas tentaciones versan sobre la saciedad del hambre –luego de un ayuno de cuarenta días–, una prueba de fe –consistente en arrojar al vacío y ser salvado por Dios– y la posibilidad de acceder a mucho poder en el mundo. Sin embargo, no aparece ninguna tentación de índole sexual, pese a que en La Biblia es la peor de las tentaciones y la causa de la apostasía de muchos personajes. Sansón por tanto amor que tuvo por Dalila, terminó revelándole la razón de su fuerza, lo que lo transformó en un hombre normal. David asesinó a Urías, el esposo de Betsabé para poder tomarla como esposa. Herodes Antipas asesina a Juan el Bautista como obsequio luego que la hija de Herodías (su esposa) le ejecutara un baile sensual. Lo cierto es que el deseo sexual es pieza fundamental en la Biblia, pero Cristo nunca fue tentado –al menos no aparece registrado en el libro sagrado– en lo sexual, por lo tanto no pervive en él algún rasgo que denote su propio sexo. De hecho, tampoco se revela que Jesús haya sido objeto de algún deseo sexual, lo que es completamente normal.

A partir de esa lectura, es posible afirmar que el cuento de Clemente Palma transforma la inmaculada y asexuada figura de Cristo para ubicarlo en el centro del deseo sexual. Por una parte los pensamientos celosos de Longhino llevan a que el lector vea con una mirada distinta la figura de Jesús: “[...] estaba el maestro, el profeta nuevo, el rabí nazareno, el seductor de nuestras mujeres, el hermoso charlatán, el cerdo miserable venido de pocilgas de Bethleem para prevaricar y fornicar con las mujeres de Hierosolima!” (135)

Posteriormente, la sensación de celos de Longhino aumenta y señala:

Zarah estaba arrobada en la contemplación de la figura blanca del profeta y toda su vida estaba en su mirada. Le miraba como no me miró jamás a mí, ni en el estremecimiento supremo del amor en el apogeo del

placer... Sus labios murmuraban como una declaración tenue y dulcísima de amor. Puse toda mi atención en escucharla y oí que murmuraba:

–Qué bello es, Jehová, qué bello!... (135)

Longhino increpa a Zarah y ella reconoce que lo ama, así que puede matarla si lo desea, el hombre huye con el sentimiento de engaño en su pecho:

Al salir del bosquecillo tropecé con un trono derribado y caí; al levantarme miré hacia atrás y vi destacarse, sobre el fondo luminoso de la plazuela, las siluetas del nazareno y de Zarah en sus rodillas, confundiendo las túnicas y unidas las cabezas en un beso inextinguible cuyo chasquido eternamente vibrará en mis oídos. (136)

La ira opaca a visión de Longhino de tal manera que acusa públicamente que Zarah está en adulterio con un hombre. Ante la Ley ella es culpable y la llevan a los pies de Cristo para ser lapidada. Nuevamente, el autor peruano hace uso de la intertextualidad en tanto escritura réplica, ya que replica la siguiente escena bíblica en que una mujer va a ser lapidada como adúltera:

Entonces los escribas y los fariseos le trajeron una mujer sorprendida en adulterio; y poniéndola en medio, (4) le dijeron: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en el acto mismo de adulterio. (5) Y en la ley nos mandó Moisés apedrear a tales mujeres. Tú, pues, ¿qué dices? (6) Mas esto decían tentándole, para poder acusarle. Pero Jesús, inclinado hacia el suelo, escribía en tierra con el dedo. (7) Y como insistieran en preguntarle, se enderezó y les dijo: El que de vosotros esté sin pecado sea el primero en arrojar la piedra contra ella. (8) E inclinándose de nuevo hacia el suelo, siguió escribiendo en tierra. (9) Pero ellos, al oír esto, acusados por su conciencia, salían uno a uno, comenzando desde los más viejos hasta los postreros; y quedó solo Jesús, y la mujer que estaba en medio. (10) Enderezándose Jesús, y no viendo a nadie sino a la mujer, le dijo: Mujer, ¿dónde están los que te acusaban? ¿Ninguno te condenó? (11) Ella dijo: Ninguno, Señor. Entonces Jesús le dijo: Ni yo te condeno; vete, y no peques más. (San Juan 8: 3-11)

En este pasaje, Cristo confronta a los acusadores con sus propios pecados, a través de una frase que hizo recordar a todos sus culpas, mientras escribía en el suelo aquellas faltas. En el relato de Palma no solo se replica el incidente, sino que además agrega que Cristo le habla a cada acusador sobre su falta. El texto de Palma continúa y advierte, desde la perspectiva de Longhino cómo la lujuria avergüenza y sucumbe a Jesús:

El impecable miró a la bella y provocativa Galadita y esa sensualidad que llevamos disuelta en la sangre todos los hijos de Israel despertó en él, porque en sus ojos brilló una mirada rápida y luminosa, pero impregna-

da de lujuria. ¡Luego el profeta de Bethleem ordenó que desataran a Zarah y la condujeran a su casa, en seguida bajó la vista y se puso a escribir signos incomprensibles en el suelo para disimular su turbación. (141)

Clemente Palma, a través de Longhino, insiste en destacar la figura sexual de Cristo a través de la reinterpretación y recontextualización de pasajes bíblicos. De hecho, el protagonista, en el relato de Palma, es quien, a modo de venganza, se contacta con Judas para que entregue a Jesús ante Caifás. El ardid que propone el autor genera un diálogo intertextual sutil, ya que ambos discursos funcionan como relecturas y nexos de herejía intertextual, ya que la figura de Cristo, en tanto ser divino y asexuado, es llevada a una reinterpretación vista desde la plétora sexual.

Lamentablemente, la obra queda inconclusa y no se puede determinar con certeza el fin de Longhino, a quien la tradición le atribuye hechos fabulosos y que se ha transformado en pieza fundamental en el proceso de conversión al cristianismo. Sin embargo, si seguimos la estética que explora el autor, podemos afirmar que la figura de este personaje se tornará transgresora y herética, ya que se nos revela en la historia su carácter malévolo y además se le construye como el verdadero artífice de la muerte de Cristo. Quizá podemos plantear que, al sucumbir por los celos y al querer ocupar el lugar de Cristo en el corazón de Zarah, Longhino se yergue como otro Satanás, deseoso por ocupar el lugar de Dios en el plan de salvación amoroso que se transfigura en Zarah.

Finalmente, la herejía y la blasfemia cumplen un rol esencial en los textos de Palma, ya que permiten la liberación de los personajes del orden establecido, en función de un nuevo orden; que no desconstruye lo otro sino que lo complementa. Muestra dos líneas paralelas que se seducen, se transgreden y se superan constantemente. En las obras citadas, la reescritura y la transgresión del orden tradicional y religioso, sustentan tanto la herejía como la blasfemia que, finalmente, entregan el espacio para la vida. Según Foucault la transgresión no es negativa, ya que “afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia” (Foucault, 1996:128)⁵. En este sentido, los personajes de los relatos requieren acceder a un espacio de liberación, sin embargo, las prohibiciones permanecen, en tanto quienes detentan el poder de ejercerlas permanezcan y contengan, en sí mismos, un sentido hegemónico. De esta manera, buscar el caos y la nada implican la destrucción y profanación de lo que sustenta el orden. Por lo mismo profanar la doctrina y mancillar la fe implican una especie de muerte del dogma, en la que es necesario que se supere a Dios. Foucault plantea que “la muerte de Dios, al suprimir de nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la

5 FOUCAULT, Michel (1996). De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós.

reconduce a una experiencia en la que nada puede anunciar la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente interior y soberana” (1996: 125)⁶. Es decir, que al eliminar a Dios como representante de lo ilimitado -aquello que los límites humanos no pueden alcanzar ni traspasar- la humanidad elimina lo externo y se produce un viaje interno en el que el individuo obtiene en sí mismo el acceso a lo ilimitado. En este sentido, Palma no se atreve a asesinar a Dios, pero solo requiere desacralizarlo para lograr que los personajes se liberen dentro de sí mismos. El autor nos muestra a un Dios que se equivoca, que traza un plan errado, que no comprende a la humanidad y que sucumbe ante la presencia del mal. Por lo tanto, si bien, se nos muestra a un Dios vivo, es un Dios agónico e indigno, al borde de la muerte. He aquí que la presencia del lector es fundamental, puesto que es él quien debe dar el último paso para su absoluta liberación, ya que si Dios se equivoca y el ser humano es consciente de ello, entonces el lector podría ser el encargado de eliminarlo completamente de su vida. El lector, según Palma, decide si asesina a Dios o si entiende que puede seducirlo. Ahora bien, esta seducción se produce en la dinámica del pecado, el arrepentimiento, el perdón y el sacrificio. En ella el hombre peca, se arrepiente, Dios lo perdona y se sacrifica; atrapándolo eternamente en ese juego, ya que se ha impuesto un sacrificio, que es según Bataille, en donde el hombre deja de estar separado de Dios:

Los verdugos de Pilatos crucificaron a Cristo, pero el Dios que clavaron en la cruz fue ejecutado en sacrificio: el Agente del Sacrificio es el Crimen, que los pecadores cometen infinitamente desde Adán. [...]

[...] Dios, herido por la culpabilidad de los hombres, y los hombres, heridos por su culpa ante Dios, encuentran, pero penosamente, la unidad que parece su fin [...] El hombre alcanza, crucificado, la cima del mal. Pero es precisamente por haberla alcanzado que deja de estar separado de Dios... (BATAILLE, 2005: 20)⁷

Esta cita corrobora lo evidenciado por Palma por medio de sus personajes cuando claman por el mal con el fin de alcanzar el equilibrio, o cuando Satanás se sienta a la diestra de Dios en reconocimiento de su excelente labor al haber sometido a la humanidad a sus tentaciones malévolas. En suma el equilibrio se alcanza a través de la seducción en la que insiste Baudrillard ya que “el mal no [es] lo que se opone al bien, sino lo que lo seduce” (1991: 50)⁸. Son dos fuerzas opuestas que se atraen, que se vinculan y necesitan.

6 *Ibidem*

7 BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso.

8 BAUDRILLARD, Jean. (1991). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

Según Foucault (1996: 128)⁹, la humanidad afirma su existencia a través del conocimiento de lo prohibido, espacio al que se accede a través de la transgresión. Es, de alguna forma, un acceso al conocimiento completo de la realidad existencial. Ver el bien y el mal como elementos en armonía recíproca. Esto se pudo ver a través del cuento “El hijo pródigo”, ya que la reivindicación de Satanás implica un reordenamiento del universo y un equilibrio. Equilibrio que se sustenta en la seducción, en palabras de Baudrillard: “Dios y los hombres no están separados por el abismo moral de la religión: juegan continuamente a seducirse, y sobre estas relaciones de seducción, de juego, se sustenta el equilibrio simbólico.” (BAUDRILLARD, 1991: 50)¹⁰

En este sentido se entiende que existe una relación simbiótica entre ambas fuerzas que asegura su existencia. Por un lado, la humanidad requiere de la presencia de una divinidad. Y por otro lado, la divinidad no existe sin una humanidad que la venera. La seducción se da en el flujo constante de estas dos fuerzas, ya que se requieren mutuamente. La humanidad rechaza a Dios y abraza el pecado, sin embargo, en este acto surge con mayor fuerza la presencia de la divinidad debido a la necesidad de redención. Palma manifiesta esta seducción al presentar a personajes que sucumben ante el pecado y que rechazan lo establecido como dogma, con el fin de alcanzar el equilibrio existente entre Dios y la humanidad. Palma plantea que la existencia de Dios se sustenta en función de la existencia de Satanás, de la misma manera que Satanás se sustenta gracias a Dios. Esta relectura del orden equilibrado implica la coexistencia de las dos fuerzas. Lo que hace Palma no es suprimir una en función de la otra, sino abrir un espacio distinto al conocido, un espacio para que se complementen y/o tiendan a superarse en un juego eterno de seducción. Miguel de Unamuno en su prólogo a *Cuentos Malévolos* señala que los cuentos del escritor peruano no son tan malévolos, ya que por oposición enaltecen la figura divina. Al existir tanto mal, Dios debe superarse según Unamuno. O como dice Bataille “Dios no es nada si no es superación de Dios en todos los sentidos; en el sentido del ser vulgar, en el del horror y de la impureza; y finalmente en el sentido de la nada.” (BATAILLE, 2006: 275)¹¹

Los personajes de Clemente Palma son seducidos y se mueven cerca del mal. Lo interesante es que existe una constante negación a expurgar su parte maldita. Baudrillard propone que “todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte” (2001: 115). Desde este punto de vista, los relatos de Palma evitan su propia muerte al abrazar su parte maldita. En el relato “Parábola”,

9 FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

10 BAUDRILLARD, Jean. (1991). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

11 BATAILLE, George. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores

se evidenció que el mal es fundamental en la humanidad, ya que su ausencia implica que la sociedad sucumba por el hastío y la abulia. En ese sentido, Baudrillard señala además que:

El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreducibilidad, no es un principio de muerte, sino, muy al contrario, un principio vital de desunión. (BAUDRILLARD, 2001: 116)

Desde ese punto de vista, el desequilibrio y vértigo que propone el mal se opone al equilibrio de lo moral; por lo tanto es un espacio de seducción. La narrativa de Palma propone que los personajes se amparen en el mal y al hacerlo se separan de cualquier principio de ordenamiento ético o moral, por lo tanto, se apartan de la tradición y de la cultura establecida y defendida bajo los conceptos del orden social. Sin embargo, lo que existe aquí es una especie de cristianismo al revés, porque del mismo modo como Unamuno explica que los relatos de Palma al ser malévolos implican la presencia de lo divino como contrapunto dicotómico occidental. De esta manera, no hay un posible equilibrio en una humanidad que halla su espacio en el bien, sino aquella que muestra a Dios a través de la búsqueda del mal.

Para Baudrillard el mal es un “principio vital”. Del mismo modo en la narrativa de Palma esa vitalidad subyace al deseo aferrarse del mal porque, como señala Baudrillard, “cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, sólo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un auténtico principio de muerte” (2001: 116) Negar la parte maldita es negarse a sí mismo, por lo tanto, la fuerza vital es la constante seducción de redimir el mal y sucumbir ante él.

Para el autor peruano, la síntesis final es que solo debemos aceptar el bien y el mal en su medida y en sus condiciones. Según Bataille Dios se supera en relación con el mal y con él mismo, ya que existe en tanto exista el mal. Esta superación de Dios se produce por medio del de la fuerza maldita, seductora y tentadora sobre la que el bien se exige para seguir existiendo. Dios se supera a través de la belleza maldita de Lucifer, en el horror de la desacralización del dogma, en el discurso herético y en la tentación del mal.

Referencias bibliográficas

- BATAILLE, George (2005) *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires:Paradiso.
 BATAILLE, George (2006) *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

- BATAILLE, George (1981) *La literatura y el mal*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BAUDRILLARD, Jean (1991) *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BAUDRILLARD, Jean (2001) *La Transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- BERISTÁIN, Helena (1996) *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.
- FOUCAULT, Michel (1996) *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2005) *Historia de la Sexualidad: 1, 2 y 3*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (2006) *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2005) *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- KRISTEVA, Julia (1978) *Semiótica*. Vol. I y II Madrid: Editorial Fundamentos
- Palma, Clemente (2006) *Narrativa Completa vol. I y II*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica.
- PAZ, Octavio (2008) *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- REINA-VALERA (1960) *La Santa Biblia*. Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.
- REYES, Graciela (1984) "Intertextualidad" en *Polifonía textual*. La citación en el relato literario. Madrid: Editorial Gredos.
- RIPARELLI, Enrico (2006) *Eresie cristiane, antiche e moderne*. Milano: Giunti Editore.
- UNAMUNO, Miguel de (2006). "Prólogo a *Cuentos Malévolos*" en *Narrativa Completa vol. I*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica.

Constantes y tendencias métricas: el ritmo en Poemas (1958) de Carlos Germán Belli

LUIS EDUARDO LINO SALVADOR
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad Antonio Ruiz de Montoya
luis.lino@unmsm.edu.pe

Resumen

Se procede a realizar una primera revisión sobre las constantes y tendencias métricas del verso de Carlos Germán Belli en su primer libro publicado titulado Poemas (1958) desde el enfoque de los estudios de la versología. A partir de este análisis, se busca proponer un patrón métrico para este poemario y tratar de observar así la posibilidad de constituirse en la invariante del verso de Belli. Ello permitirá pensar en una poética del ritmo en sus versos basada en la relación tensa y dinámica existente entre las constantes y tendencias de los poemas estudiados.

Palabras claves: Carlos Germán Belli, metro, ritmo, poesía peruana.

Abstract

This article makes a first approach to the study of the constants and metric trends in the first book of Carlos Germán Belli: Poems (1958). The purpose is to propose an existing metrical pattern in that book and it can be thought of as a characteristic of his verses. It is also proposed the existence of a poetics based on the dynamic and tense relationship between the constants and metric trends studied rhythm poems.

Keywords: Carlos Germán Belli, metrics, rhythm, Peruvian poetry.

Endecasílabos, heptasílabos, un cuasi soneto –noción propuesta por el propio poeta–, versos libres y el poema Canción al estilo Belli son parte del repertorio de formas métricas que ofrece el primer libro de Carlos Germán Belli titulado, sencillamente, Poemas (2008: 9-31) que data de 1958. La poesía de Belli es, sin duda, una cantera inagotable de estudio, análisis y reflexión tanto en los aspectos métrico-estróficos como en la dimensión semántica que se configuran en sus poemas. En este artículo, se seguirá la línea de investigación trazada por el profesor Elio Vélez Marquina en su artículo sobre Carlos Germán Belli que lleva por título “Símbolos y versos bellianos en «vamos rápido a tu reino»: nueva exégesis del Hada Cibernética” (2006: 93-105). En el mencionado trabajo, Vélez Marquina realiza un acercamiento al símbolo y a las tendencias y constantes métricas especialmente en el poema “Vamos rápido a tu reino” que forma parte del libro Acción de gracias (1992). El acercamiento sobre las constantes y tendencias lo lleva a cabo desde la perspectiva de la versología moderna desarrollada por el hispanista checo Oldrich Belic. Este punto me interesa en demasía, pues a partir de ello, mi propósito es realizar una inicial aproximación a las constantes y tendencias métricas desde la base metodológica de Belic, específicamente sobre el ya aludido primer poemario. Asimismo, se revisará el movimiento del ritmo organizado en sus poemas, ejercicio que posibilitaría pensar en la existencia de una poética del ritmo en sus versos. A todo ello es necesario agregar que no se dejará de apuntar algunas ideas sobre la relación dinámica y tensa entre el ritmo y la dimensión semántica de los poemas. Resulta oportuno desarrollar una revisión sobre este libro inaugural, pues permitirá observar cuáles fueron las características de los primeros poemas de Belli, de su pluralidad tanto temática como métrico-formal; así como también una posible base para realizar un estudio comparativo con su producción posterior¹. Un estudio de las constantes y tendencias métricas conduce a realizar un análisis de interpretación acentual (Le Corre 1999: 134 y ss.) para luego identificar los tiempos marcados –sílabo métrica que recibe el acento de intensidad–, y describir su respectiva dispositivo.

El poemario que se procede a revisar ofrece en su sintaxis dos partes. La primera se denomina “A la zaga” cuyas coordenadas temporales –según se consignan– van desde 1946 hasta 1951. La segunda parte se llama “Sin productos agrícolas” y el año referido es 1955. Ambas partes dotan al poemario de una pluralidad temática y formal que puede constituirse en una las características de la obra de Carlos Germán Belli. Así, en la parte titulada “A la zaga” encontramos

1 En los últimos años, sobre nuestro poemario de estudio se puede contar con el trabajo de Camilo Fernández Cozman sobre el papel de la ironía como figura retórica desmitificadora (2008: 107-116). Allí, el crítico peruano parte del análisis del primer poema del libro que se va a revisar en estas líneas; así como también de un poema tanto de El pie sobre el cuello como de Dentro & fuera. Ello lo realiza desde el marco teórico de la retórica general textual.

en los cinco poemas el trabajo con versos endecasílabos, heptasílabos, el manejo del ritmo de timbre, del ritmo de tono², de poemas monoestróficos y de la flexibilidad del ritmo de intensidad que es muy próximo al sistema prosódico denominado verso común variable o verso español típico (Belli 2000: 603-611). La segunda parte, “Sin productos agrícolas”, está organizada a partir de nueve poemas y el primero es el único poema del conjunto que está conformado por cinco secciones y que responde al título “Variaciones para mi hermano Alfonso”. El total de los poemas de “Sin productos agrícolas” ofrece el trabajo con diversas medidas silábicas que va desde el trisílabo hasta las más de veinte sílabas métricas³, un ritmo de timbre que emplea rimas con menor frecuencia para sorprender con el juego de las repeticiones de sonidos en el interior de los versos. También se trabaja con poemas poliestróficos entre ellos el denominado casi soneto con el que empieza el poema “Variaciones para mi hermano Alfonso” (Belli 2008: 21). En el plano de la temática de Poemas, David Sobrevilla plantea que este primer libro ofrecerá el repertorio de “estar postergado socialmente, la condición minusválida de su hermano Alfonso, el amor ideal e inalcanzable” (2006: 32) y que se pueden extender a la lírica posterior de Carlos Germán Belli⁴.

El estudio de las constantes y tendencias métricas conduce a revisar en un primer momento dos de los poemas del libro que están contruidos a partir de versos endecasílabos. El primero es el poema que es identificado gracias a su primer verso, a saber: “Nuestro amor no está en nuestro respectivos” y el segundo, también de la misma manera y cuyo primer verso dice “Si de tantos yo sólo hubiera angustia”. Obsérvese la interpretación acentual desarrollada sobre el primer poema:

- 2 Una muestra de dicho ritmo se manifiesta eficazmente con el juego de interrogaciones y exclamaciones que pueden observarse por ejemplo en los poemas, que pasamos a identificar con su primer verso, “¿Después de tanto pasaremos lares...” (Belli 2008: 14) y “Duro rigor de la pradera helada...” (Belli 2008: 15).
- 3 La presencia de dicho trisílabo se identifica en el poema que le da nombre a toda la segunda parte: “Sin productos agrícolas” (Belli 2008: 31) y los versos de más de veinte sílabas, en el poema “Las fórmulas” (Belli 2008: 27).
- 4 Preciso es también hacer referencia a la periodización que David Sobrevilla (2006: 29-36) elabora sobre la poesía de Belli. Propone dos periodos, a saber: “el del aprendizaje y el de la madurez poética” (31). El primero de ellos lo ubica desde 1943 hasta 1960 en el que, evidentemente, se inscribe el poemario que se comenta en este trabajo y el libro Dentro & fuera. En este periodo, Sobrevilla detecta la coexistencia de una tradición clásica y de textos experimentales de influencia vanguardista. El segundo periodo, siguiendo a Roberto Paoli, Sobrevilla lo identifica como de “tendencia neoclásica” (32). Este periodo, asimismo, está conformado por dos etapas. La primera está marcada por “la búsqueda de un lenguaje con un vocabulario heteróclito” (32), vale decir, se trata de emplear palabras de diversos campos o esferas del saber. La segunda etapa está marcada por “una búsqueda de formas estróficas” (33), así como también del abandono del empleo del “vocabulario heteróclito” hacia un “léxico común y contemporáneo” (33).

Poema

Nuestro amor no está en nuestros respectivos

x x x x x x x x x x x

y castos genitales, nuestro amor

x x x x x x x x x (x)

tampoco en nuestra boca, ni en las manos:

x x x x x x x x x x

todo nuestro amor guárdase con pálpito

x x x x x x x x x x

bajo la sangre pura de los ojos.

x x x x x x x x x x

Mi amor, tu amor esperan que la muerte

x x x x x x x x x x

se robe los huesos, el diente y la uña,

x x x x x x x x x x

esperan que en el valle solamente

x x x x x x x x x x

tus ojos y mis ojos queden juntos,

x x x x x x x x x x

mirándose ya fuera de sus órbitas,

x x x x x x x x x x

más bien como dos astros, como uno.

x x x x x x x x x x

(2008: 13)

Dicha interpretación se puede sistematizar en el siguiente cuadro en el que se ofrece la distribución de los tiempos marcados y no marcados. Obsérvese a continuación:

Cuadro Nº 1
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del texto “Poema”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Número de acentos	2	8	1	2	4	10	0	3	0	11	0
Porcentaje de acentos	18	72	9	18	36	90	0	27	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Traduzcamos esta información estadística a hechos concretos. El análisis muestra que existe en total tres tiempos marcados que se convierten en constantes. Nos referimos a la segunda, sexta y, evidentemente, décima sílaba –esta última en su función de axis rítmico–, con un 72, 90 y 100% de presencia de los tiempos marcados. Los golpes acentuales en dichas sílabas posibilitan proponer el trabajo con el endecasílabo heroico en este poema (Quilis 1989: 70). En el nivel de las tendencias, el conjunto de las sílabas impares poseen una menor presencia de los golpes acentuales o de los tiempos marcados. Así, la primera, tercera, séptima y novena sílabas métricas tienen 18, 9 e incluso un 0% en dicho orden. De este conjunto hemos dejado de lado de manera deliberada una sílaba impar: la quinta sílaba; pues es la que posee un mayor número tiempos marcados y por extensión de porcentaje acentual (36%). En el plano de las tendencias, esta quinta sílaba no solo es una mera excepción en la construcción del verso. Sobre todo constituye uno de los tiempos marcados más relevantes; ya que dinamiza, confronta y enriquece semánticamente al poema. Dinamiza, porque otorga flexibilidad y tiende a romper la posible rigidez de las constantes métricas. Confronta, pues, en tres versos ubicados estratégicamente en el poema, los tiempos marcados de dicha quinta sílaba y el correspondiente a una de las columnas acentuales del poema, vale decir, la sexta sílaba métrica, colisionan, chocan; haciendo valer ambos su condición de tiempos marcados y su valor semántico. Citamos como ejemplo de de ello, especialmente el cuarto verso: “todo nuestro amor guárdase con palpito” (xx xxx xxx xxx). Aquí se establece la relación del amor con el lugar en el cuál realmente se halla o se encuentra depositado (amor-guárdase), su acción y su modo; además, es importante notar cómo la presencia de la quinta sílaba define el primer golpe acentual de este mismo verso, el cual cae en la primera sílaba métrica⁵. El

5 Fenómeno que también se realiza en el último verso del poema. En dicho verso colisionan tanto la quinta con la sexta sílaba como la primera con la segunda. Es también el verso que más tiempos marcados posee y que, a la vez, sirve de cierre, desenlace y precisión al poema en su

enriquecimiento semántico de esta quinta sílaba se produce incluso al convertirse en la sílaba columna del séptimo verso: “se robe los huesos, el diente y la uña,” (x́x x́x x́x x́x). En este verso el tiempo marcado de la sexta sílaba (constante en todo el poema) desaparece para ceder su lugar a la quinta sílaba. Este verso y la sílaba mencionada con su respectivo golpe acentual constituyen la enumeración de lo físico, del cuerpo y, por tanto, de lo perecedero ante lo que realmente queda, vale decir, el amor y la contemplación del mismo en la sinécdoque “ojos”.

El segundo poema a revisar (“Si de tantos yo sólo hubiera angustia”) está organizado a partir de ocho versos endecasílabos. La interpretación acentual de dicho poema se ofrece a continuación:

Poema

Si de tantos yo sólo hubiera angustia,

x x x́ x x́ x́ x x́ x

Yo solo frente a casas clausuradas,

x́ x x x́ x x x x x́ x

Sufrir por todos, flébil en los campos,

x x x x́ x x x x x́ x

A la zaga del río, entre los tuertos.

x x x́ x x x́ x x x x́ x

Si de mí sólo muerte se evadiera,

x x x́ x x x́ x x x x́ x

Sólo yo me quedara insatisfecho,

x́ x x x x x́ x x x x́ x

En medio de los parques cabizbajos,

x x x x x x́ x x x x́ x

Solo yo, Adán postrero agonizando.

x́ x x́ x x x́ x x x x́ x

(2008: 16)

conjunto: la síntesis en la cual los amantes esperan y contemplan su amor capaz de ir más allá de la muerte. Cada golpe acentual refuerza semánticamente la estructura de este verso.

Los tiempos marcados y no marcados del poema anterior con sus respectivas sílabas métricas y su porcentaje correspondiente pueden observarse en el siguiente cuadro:

Cuadro Nº 2
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del texto “Poema”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Número de acentos	3	3	5	4	1	8	0	1	0	8	0
Porcentaje de acentos	37	37	62	50	12	100	0	12	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Los datos estadísticos de este poema muestran que la sexta y décima sílabas métricas poseen la realización completa de todos los tiempos marcados con un 100% y la tercera realiza los tiempos marcados en un 62% lo que también permitiría pensar en su condición de constante para este poema. Entonces, la distribución de las constantes en sílabas tercera, sexta y su respectivo axis en la décima nos ofrecen un endecasílabo melódico (Quilis 1989: 70), que al ser comparado con el endecasílabo heroico del poema anterior nos muestra la flexibilidad y riqueza del verso de Belli, así como también el manejo de distintos endecasílabos que van acorde con la naturaleza temática abordada en sus poemas. Siguiendo con la lectura del cuadro estadístico, deseo centrarme en el tiempo marcado de la quinta sílaba que solo tiene un 12% de frecuencia de aparición y que del total de versos solo golpea en dicha sílaba una única vez. Es llamativo observar que el tiempo marcado en cuestión empieza en el primer verso y que es a la vez semánticamente relevante. Esa quinta sílaba del tiempo marcado del primer verso coincide con la aparición del sujeto del poema y a la vez su especificidad o singularidad. La aparición del Yo en ese verso y en un tiempo marcado de mínima frecuencia de aparición resulta medular en el poema de Belli, pues ocupará luego un lugar central en los otros versos al asumir la posición en sílabas que se convertirán luego en las constantes del poema. Me refiero específicamente a los versos cinco, seis y ocho en los que el Yo y sus variantes de la primera persona se instalan en la tercera sílaba de los versos aludidos recibiendo el respectivo golpe acentual. Mención del Yo del poema merece también el segundo verso y en especial su primera sílaba métrica. Es, como se aprecia, la segunda aparición del mencionado Yo y ocupa, en la sílaba del verso en cuestión, la calidad de tendencia. Es altamente significativo ello,

pues si recordamos el primer verso, la aparición del yo también recae en una tendencia, vale decir, la quinta sílaba. Ello permite señalar que el poema presenta de manera inicial a su figura (el Yo del texto) más importante en sílabas de golpes acentuales que pertenecen a la tendencia métrica; ya que se trata de mostrar el leitmotiv en una progresión de menor a mayor. Ello queda justificado cuando se mencionó que el Yo y sus variantes pasan a ocupar lugares que le pertenecen a las constantes métricas. Es muy llamativo cómo en el texto de Belli se introduce al sujeto del poema desde lo menor (la tendencia) a lo mayor (la constante) y que a nivel de la dimensión semántica del poema el aludido Yo juegue un papel medular, relevante, en la construcción de su sentido.

Al lado de los versos endecasílabos, el primer poemario de Carlos Germán Belli trabaja también con versos heptasílabos. Por ejemplo, el poema de seis versos titulado “Las fórmulas mágicas” está organizado por las mencionadas medidas silábicas y obedece al siguiente orden de distribución: dos endecasílabos, dos heptasílabos y dos endecasílabos. Obsérvese el poema acompañado de su interpretación acentual:

Las fórmulas mágicas

Tienen el fino peso de la arena

 x x x x x x x x x x x

las fórmulas mágicas que nos vienen

 x x x x x x x x x x x

a través de los sueños:

 x x x x x x x

transforman al amor

 x x x x x x (x)

y me entregan una mujer fantasma,

 x x x x x x x x x x x

la que cruza el puente y no llega a Lima.

 x x x x x x x x x x x

(2008: 29)

Para visualizar con mayor claridad la disposición acentual de los versos heptasílabos y endecasílabos se ha procedido a presentarlos en dos cuadros sepa-

rados. El propósito es notar que la construcción de este poema como unidad estrófica heterométrica (Quilis 1989: 94) se abre a un conjunto de posibilidades rítmicas y a la división en dos segmentos que ofrece el propio poema al trabajar con los dos puntos en su tercer verso. Véase los siguientes cuadros:

Cuadro Nº 3
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso heptasílabo del poema “Las fórmulas mágicas”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII
Número de acentos	0	1	1	0	0	2	0
Porcentaje de acentos	0	50	50	0	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Es importante hacer notar que del cuadro anterior los versos heptasílabos no guardan regularidad en el golpe del tiempo marcado. Así, el tiempo marcado del primer heptasílabo golpea en la tercera sílaba y del segundo verso, en la segunda sílaba. Cada una de ellas cuenta con un solo golpe acentual. Esta información resulta medular si observamos los lugares en los cuáles golpean los acentos en los versos endecasílabos (ver cuadro Nº4). Con ello será posible observar cómo se integran en la unidad del poema ambos versos; así como también la manera como ambos construyen el movimiento rítmico del poema:

Cuadro Nº 4
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso endecasílabo del poema “Las fórmulas mágicas”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Número de acentos	1	1	2	1	3	1	0	2	0	4	0
Porcentaje de acentos	25	25	50	25	75	25	0	50	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Si observamos las sílabas métricas dos y tres del cuadro Nº4, la cantidad de los tiempos marcados son de uno y dos. Al integrarlos con sus equivalen-

tes de los versos heptasílabos se empezará a notar las proporciones que se establecerán entre las sílabas pares e impares. Si se hace la suma respectiva, tendríamos a la segunda sílaba con dos golpes acentuales y a la tercera con tres golpes acentuales. Si luego comparamos esta última cifra con la cantidad de la sílaba cinco del cuadro N°4, entonces, sus cantidades son iguales. De la misma forma, el axis rítmico del cuadro N°3 (sílaba seis) unido y sumado a la sexta sílaba del cuadro N°4 nos entregan tres tiempos marcados. Llama la atención que en los endecasílabos solo exista un solo golpe acentual en la sexta sílaba, pues la constante de este verso es golpear en ella (Quilis 1989: 69-70). Los endecasílabos de este poema de Belli desplazan el golpe de la sexta sílaba a la quinta; sin embargo, en el poema como conjunto, los heptasílabos le devuelven su función relevante a aquella. El poema diseña de esta forma su movimiento rítmico que en el conjunto total marcharía así: tres, cinco, seis y diez. El poema logra construir su musicalidad no a partir de seguir la rigidez de una plantilla; sino a través de la flexibilidad de las posibilidades expresivas que le ofrecen tanto las palabras como la longitud de la medida silábica y sus potencialidades combinatorias.

El trabajo de Belli sobre el empleo de endecasílabos y heptasílabos en su primer libro también apunta al desarrollo del poema canción únicamente en tres textos⁶. El poema canción de Belli está conformado por una sola estrofa que posee en total catorce versos distribuidos a partir del siguiente orden: los primeros seis versos son endecasílabos, seguidos de tres heptasílabos, tres endecasílabos, un heptasílabo y un endecasílabo final. Si bien es cierto que la canción otorga libertad tanto en la disposición y tipo de rima (Quilis 1989: 143), en el caso de la canción de Belli, esta ofrece la siguientes disposición: 1) ABCBACcddEEFeF –la cual era empleada por Francisco de la Torre (Quilis 1989: 144), y 2) ABCBACcddEEFeF. En lo que corresponde a la distribución de los tiempos marcados es preciso remarcar la flexibilidad y libertad de ejecución de los mismos. La dinámica entre los tiempos marcados de los versos heptasílabos y endecasílabos opera con el complemento. Vale decir, en algunos poemas, el axis rítmico del verso heptasílabo posibilita que la sexta sílaba del verso endecasílabo pueda adquirir el rango de constante y convertirse en una de las columnas vertebrales del poema; incluso llega a superar al axis rítmico de los versos endecasílabos. Revisemos, a continuación, los tres poemas. Dos de ellos serán identificados por su primer verso, pues llevan como título el término ge-

6 Este poema canción vuelve a ser empleado en los poemas “No al desperfecto” de *Oh hada cibernética* (2008: 80), “Lo intempestivo” de *Canciones y otros poemas* (2008: 275-277) y en “¿Cuándo, señora mía?” de *Bajo el sol de la medianoche rojo* (2008: 393-395). Las rimas tienden a ser asonantes y con excepción del primer poema, los otros dos están conformados por varias estrofas de la misma estructura.

neral “Poema”. Uno sí tiene un título propio, a saber, “La lisiada”. El orden que se propone es el siguiente⁷: primero el poema “Duro rigor de la pradera helada...”, luego el texto “Después de tanto pasaremos lares...”, (ambos poemas emplean el primer tipo de rima), y finalmente el poema “La lisiada” (segundo tipo de rima). Todos ellos son acompañados de su respectiva interpretación acentual y de su medida silábica:

Poema

Duro rigor de la pradera helada	(A)	11 SM
x x x x x x x x x x		
que a vida mía toca y la destroza,	(B)	11 SM
x x x x x x x x x x		
al alma hurtando en cada instante tierno	(C)	11 SM
x x x x x x x x x x		
nuestro calor, ¡ay!, nuestra lumbre hermosa.	(B)	11 SM
x x x x x x x x x x		
¿Qué caminante con su yema alada	(A)	11 SM
x x x x x x x x x x		
o qué mujer sutil tocará el cuerno	(C)	11 SM
x x x x x x x x x x		
delante del invierno,	(c)	7 SM
x x x x x x x		
transfigurando todo	(d)	7 SM
x x x x x x x		
al más luciente modo?	(d)	7 SM
x x x x x x x		

7 No se sigue el orden de aparición propuesto en el poemario el cual es “¿Después de tanto pasaremos lares...”, “Duro rigor de la pradera helada...” y “La lisiada”. La razón obedece a criterios del análisis que se desea desarrollar en este trabajo. Pues, tal como se observará, el primer poema mencionado tienen en su cuarto y quinto verso diez y doce sílabas métricas respectivamente. Este hecho es altamente llamativo y significativo. En su momento se pretenderá ensayar una posible explicación.

¡Oh la divina orden que al crudo atado	(E)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
rauda deshace por ser tan amado!,	(E)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
¿por qué no llega en esta noche fría,	(F)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
hasta este férreo prado,	(e)	7 SM
x x x x x x x x		
dándonos siquiera una alegría?	(F)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		

(2008: 15) 8

Poema

¿Después de tanto pasaremos lares	(A)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
en que nos tocan el costado herido,	(B)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
y a salvo todo bajo un dulce valle?	(C)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
¿Podremos ser el semblante ido	(B)	10 SM
x x x x x x x x x x x x x		
De los augustos faunos, ser en los mares	(A)	12 SM
x x x x x x x x x x x x x		
De nuevo sin que nadie nos acalle?	(C)	11 SM
x x x x x x x x x x x x x		
¿Podremos el detalle	(c)	7 SM
x x x x x x x x x x		

8 En la interpretación acentual del penúltimo verso de este poema, se está considerando la presencia de una sinéresis en la palabra “férreo”. Así, se construye una sílaba métrica en aquella que existen dos (Quilis 1989: 49).

De las nubes divino,	(d)	7 SM
x x ẋ x x ẋ x		
O el contorno del sino	(d)	7 SM
x x ẋ x x ẋ x		
Pasarlos sin que voz airada llame	(E)	11 SM
x ẋ x x x ẋ x ẋ x ẋ x		
Por entre viejo cierzo y nos reclame	(E)	11 SM
x x x ẋ x ẋ x x x ẋ x		
Ajena deuda y costras de mil llagas,	(F)	11 SM
x ẋ x ẋ x ẋ x x ẋ ẋ x		
Y lluvia no derrame,	(e)	7 SM
x ẋ x x x ẋ x		
¡ay!, sobre nos, de fuegos y dagas?	(F)	11 SM
ẋ x x ẋ x ẋ x x ẋ x		
(2008: 14)		
La lisiada		
Aquella cebra al lado de la niña	(A)	11 SM
x ẋ x ẋ x ẋ x x x ẋ x		
lamiéndole su muslo mutilado,	(B)	11 SM
x ẋ x x x ẋ x x x ẋ x		
todo aquello al costado, tras el mundo,	(C)	11 SM
ẋ x ẋ x x ẋ x x x ẋ x		
tras la gente adherida en una riña,	(A)	11 SM
x x ẋ x x ẋ x ẋ x ẋ x		
todo aquello qué triste, qué fugado	(B)	11 SM
ẋ x ẋ x ẋ ẋ x ẋ x ẋ x		
de la vera del mar, y qué profundo.	(C)	11 SM
x x ẋ x x ẋ x ẋ x ẋ x		

Casto pie vagabundo	(c)	7 SM
x x x x x x		
de niña desprendido	(d)	7 SM
x x x x x x		
para siempre y herido,	(d)	7 SM
x x x x x x		
nafragando por bosques y arrabales,	(E)	11 SM
x x x x x x x x x x		
delante de una cebra, entre fanales	(E)	11 SM
x x x x x x x x x x		
de romeros, ¡oh niña!, ¿dónde el riente	(F)	11 SM
x x x x x x x x x x		
delfín, en qué canales	(e)	7 SM
x x x x x x		
hoy en que no os abraza la corriente?	(F)	11 SM
x x x x x x x x x x		

(2008: 17)

Los tres poemas poseen ineludibles semejanzas. Una de ellas, sin duda, es el trabajo con la rima de naturaleza consonante que refuerza no solo la musicalidad de los versos, sino también la cohesión interna, la unidad, que existen entre ellos. Otra de las semejanzas se encuentra en el trabajo con el juego de las interrogaciones que existentes en estas canciones de Belli. No hay poema cuya organización corresponda con esta Canción en la que no se encuentre al menos una interrogante. Estas interrogantes no solo modifican el tono y tensan el movimiento rítmico del poema; también posibilitan establecer una función de contacto o de llamada dirigida al lector. Los poemas plantean las preguntas, pero no las resuelven; pues se sugiere el propósito de trasladarlas a la figura del lector y participar con ello en el desentrañamiento del sentido del poema.

Antes de proceder a realizar el examen sobre las constantes y las tendencias métricas resulta importante detenerse en la canción “Después de tanto pasaremos lares...”. Dicho poema presenta en su cuarto y quinto verso medidas silábicas que escapan del conjunto endecasílabo. Así, el cuarto verso presenta

diez sílabas y el quinto doce. Esta “fractura” del conjunto se ve enriquecida por el encabalgamiento que entre ellas se produce; a ello, como se muestra en dicho poema, hay que unir el encabalgamiento que también se produce entre el quinto verso (dodecasílabo) y el sexto (endecasílabo). Hecho que los cohesionan y configura su unidad. Además, a nivel semántico es necesario poner de relieve que son justamente estos versos que poseen medidas silábicas distintas, los que portan el único término que interroga sobre la posibilidad de las condiciones del Ser por las que podría optar el locutor del poema representado en la voz plural. Resulta, entonces, semánticamente llamativo que en medidas silábicas distintas del conjunto se deposite un término vinculado con la idea de la identidad del locutor y en el resto de versos endecasílabos las interrogantes traten sobre la posibilidad de su hacer. Revisemos el cuadro global de las constantes y tendencias que permitirá apreciar su valor en el conjunto⁹:

Cuadro Nº 5
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso endecasílabo
del poema “¿Después de tanto pasaremos lares”^{}**

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Número de acentos	1	8	2	8	0	10	1	5	2	8	1	0
Porcentaje de acentos	10	80	20	80	0	100	10	50	20	80	10	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Los datos del cuadro Nº5 muestran que los golpes acentuales que se convierten en constantes son los que caen en las sílabas dos, cuatro, seis y diez pues alcanzan entre un ochenta y cien por ciento de frecuencia de realización; incluso se podría añadir a la sílaba ocho con su cincuenta por ciento. Los tiempos marcados de este poema canción al golpear en sílabas pares construyen la percepción de un ritmo de naturaleza yámbica. Piénsese también en los versos cuarto y quinto con su sintagma especial: “ser”. En dichos versos tal término ocupa respectivamente la posición de las sílabas cuatro y ocho. Si observamos el cuadro, se podrá apreciar que también forman parte de las constantes del poema, por tanto, son golpes de medular relevancia para el mismo. Entonces,

- 9 A diferencia de los demás poemas que poseen dos medidas silábicas y, por tanto, se muestran dos cuadros; sobre este poema se procede a mostrar un único cuadro integral en el que se recogen todas las medidas silábicas que lo constituyen. Resulta más apropiado mostrarlo de esta forma, pues solo hablamos en el caso de decasílabo y el dodecasílabo de medidas que en el poema se caracterizan por ser de aparición única y no como un grupo.

la medida silábica de los versos mencionados, la posición de las sílabas de su sintagma “ser” como constantes, hacen de estos elementos muy importantes en el poema canción de Belli.

Las canciones “Duro rigor de la pradera helada...” y “La lisiada” son poemas que a diferencia del anterior solo trabajan con heptasílabos y endecasílabos. En el plano de las constantes y tendencias métricas, los tres muestran notables similitudes en el diseño de su movimiento rítmico. Validemos esta afirmación, en primer lugar, con el análisis estadístico del poema “Duro rigor de la pradera helada...” a partir de los siguientes cuadros en los que se ha procedido a separar los heptasílabos y endecasílabos para una mayor comprensión:

Cuadro N° 6
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso heptasílabo
del poema “Duro rigor de la pradera helada...”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII
Número de acentos	0	3	0	3	0	4	0
Porcentaje de acentos	0	75	0	75	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Cuadro N° 7
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso endecasílabo
del poema “Duro rigor de la pradera helada...”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Número de acentos	4	4	0	9	3	4	2	6	1	10	0
Porcentaje de acentos	40	40	0	90	30	40	20	60	10	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Del cuadro N.º 6 las constantes caen sobre las sílabas pares (dos, cuatro y seis) de manera contundente en el verso heptasílabo. Los tiempos marcados en el cuadro N°7 muestran una mayor flexibilidad en la disposición de los mismos; sin embargo, los tiempos marcados pares tienden a sobresalir. En el conjunto del poema, dichos tiempos llegan a convertirse en constantes; así, la sílaba dos

en la unidad del poema alcanza a tener un total de siete golpes acentuales. De la misma manera sucede con la sexta sílaba que en el total tiene ocho tiempos marcados. Un caso de suma importancia es el que ofrece la cuarta sílaba métrica que obtiene doce golpes acentuales. Al igual que en el poema anterior, este poema canción maneja como constantes métricas las sílabas dos, cuatro, seis y diez construyendo de esta forma un movimiento rítmico de naturaleza yámbica. Sin embargo, esta estructura yámbica se actualiza tensa y semánticamente gracias a los tiempos marcados que operan como tendencias y estas pertenecen a los versos endecasílabos. Si observamos el cuadro N°7 sobre la sílaba uno recae cuatro tiempos marcados; sobre la cinco, tres y la sílaba siete apenas dos. En el poema estas tendencias juegan un papel relevante en el sentido y en la actualización del ritmo. Por ejemplo, el primer verso del poema empieza con un tiempo marcado. Su primera sílaba métrica posee un golpe acentual, hecho que desaparece en el siguiente verso, en el tercero y en el cuarto. Este último verso cierra este bloque con su pausa sintáctica fuerte, vale decir, con un punto y aparte. El quinto verso que abre un nuevo bloque de versos a partir del empleo de la interrogación, retoma el tiempo marcado en primera sílaba. Es decir, este tiempo marcado en primera sílaba (tendencia métrica) se encarga en abrir los bloques de versos. Se trata, entonces, de poner de relieve el inicio de cada uno de ellos golpeando en su primera sílaba. La función de esta tendencia a la vez es capaz de determinar la aparición de las otras tendencias. Por ejemplo, el verso “rauda deshace por ser tan amado!,” tiene la siguiente secuencia de tiempos marcados 1- 4 -7 - 10, que evidencia la aparición del golpe en sílaba siete con apenas un 20% de frecuencia de aparición. Aquí nuevamente aparece el sintagma “ser” esta vez sobre un tiempo marcado en función de tendencia y semánticamente relevante. Otro ejemplo de la importancia del tiempo marcado en la primera sílaba lo constituye el último verso del poema cuya secuencia de tiempos marcados es 1-5-7-10. Llama la atención que dicho verso cierre el conjunto con la presencia de tiempos marcados que operan en la función de tendencias. El último verso es, evidentemente, a nivel del sentido de suma importancia, pues pregunta sobre el deseo mínimo que invoca el locutor del poema. Tal pedido se ejecuta, pues, con los tiempos marcados de menor frecuencia del poema, vale decir, en las tendencias.

Resulta oportuno centrarse en el cuarto y décimo verso. En ambos se puede encontrar la colisión entre dos tiempos marcados inmediatos, vale decir, entre el golpe de la cuarta (constante) y la quinta sílaba (tendencia). Tomemos, por ejemplo, el cuarto verso. En dicho verso, el tiempo marcado de la constante (sílabas cuatro) posee al sintagma “calor” que en el sentido de los cuatro primeros versos constituye un bien sumamente valioso para el locutor del poema, para su propia vida. Dicho bien, sin embargo, se somete a la severidad de la “pra-

dera helada”. Frente a ello, aparece el lamento, el dolor, la queja del locutor por aquello que se pierde, representada en el sintagma “¡ay!” acompañado de amplificadores semánticos y en el espacio de una sílaba (quinta) que pertenece a las tendencias. La pérdida del calor, el sufrimiento que produce ello, se pone de relieve en el poema en el encuentro inmediato de dos tiempos marcados que operan como constante y tendencia. El “calor” que se pierde, entonces, conduce al locutor al grito manifestado en ese “¡ay!” que se destaca y refuerza en el verso gracias a su disposición y golpe acentual.

En segundo lugar, observemos a continuación los dos cuadros siguientes en los que se propone la estadística de las constantes y tendencias métricas por cada medida silábica del poema “La lisiada”:

Cuadro N° 8
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso heptasílabo del poema “La lisiada”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII
Número de acentos	1	2	2	1	0	4	0
Porcentaje de acentos	25	50	50	25	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

Cuadro N° 9
Cantidad porcentual por cada sílaba métrica del verso endecasílabo del poema “La lisiada”*

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI
Número de acentos	3	3	6	3	1	10	0	4	0	10	0
Porcentaje de acentos	30	30	60	30	10	100	0	40	0	100	0

* Se ha procedido a contabilizar solamente los tiempos marcados (acentos) y no marcados por cada sílaba métrica. Inmediatamente se ha calculado el número porcentual a partir de la siguiente fórmula: número de acentos de determinada sílaba multiplicado por el factor 100 y dividido entre el número mayor de tiempos marcados que presente una de las sílabas.

El cuadro N°8 ofrece una distribución acentual que involucra a las cuatro primeras sílabas métricas. Ello no significa que en cada uno de los versos se ejecuten todos los tiempos marcados en las sílabas aludidas. Significa que la

estadística de este cuadro perfila un equilibrio entre los golpes acentuales. Las sílabas dos y tres poseen el mismo número de acentos al igual que las sílabas uno y cuatro. La flexibilidad de los heptasílabos que conforman este poema canción “La lisiada” se constituye en una característica fundamental. Observemos los primeros versos heptasílabos del mencionado poema que se ubican desde el verso séptimo al noveno. Encontramos que el primer golpe acentual de dichos heptasílabos se ubica en su conjunto de manera escalonada. Vale decir, en el primer heptasílabo (séptimo verso) el tiempo marcado se sitúa en la primera sílaba, en el segundo (verso octavo) el primer golpe acentual cae en la segunda sílaba y en el tercer heptasílabo (noveno verso) su primer tiempo marcado se ubica en la tercera sílaba. Dichos golpes acentuales y su escalonada disposición construyen un ritmo que los cohesiona y a ello hay que sumar el juego de encabalgamientos que enlaza a dichos versos, no interrumpido por pausa sintáctica alguna haciendo que el ritmo acentual resulte progresivo, reforzando aún más su unidad y cohesión.

Si la flexibilidad es una característica de los heptasílabos de este poema, esta también se extiende a la disposición acentual de los endecasílabos. El cuadro N°9 presenta golpes acentuales en ocho de las once sílabas que conforman este verso, siendo las de mayor porcentaje la tres y la seis que se perfilan como las constantes. Al integrar ambas medidas silábicas en la unidad del poema se aprecia que las sílabas mencionadas (tres y seis) afirman su carácter de constantes con un total de ocho golpes acentuales en la sílaba tres y de catorce en la sílaba seis que a la vez es el número máximo de tiempos marcados que puede recibir una sílaba en este poema. A todo ello es necesario añadir la sílaba diez con diez golpes acentuales –evidentemente, este golpe acentual es el axis rítmico del verso endecasílabo. Las constantes para este poema, entonces, son los tiempos marcados en tres, seis y diez. A partir de ello, el ritmo del poema resulta ser de naturaleza melódica, si se sigue la distribución acentual global del mismo a la manera de los endecasílabos. En el plano de las tendencias, es necesario remarcar la aparición de un solo golpe acentual en la sílaba cinco del quinto verso. Este tiempo marcado se confronta con el golpe acentual de la sílaba seis de ese mismo verso y que sobre dicha posición se realizan todos los tiempos marcados dada su característica de constante. Nos encontramos, entonces, nuevamente ante la colisión de dos tiempos marcados en posiciones de tendencia y de constante¹⁰. Ello, sin duda, posee también una implicancia a nivel del sentido. Por ejemplo, los cuatro primeros versos del poema evidencian, a nivel del sentido, la condición física de la niña y a un animal capaz de

10 Este quinto verso es, además, de todo el poema el que más tiempos marcados posee. El resto oscila entre dos y cuatro tiempos marcados.

“consolarla” con su lamido frente a la situación nada pacífica de los demás. En otras palabras, la violencia, conflicto, que como señala el cuarto verso existe entre esa gente que al parecer no percibe el drama de la niña. Asimismo, dicho drama sucede en un espacio diferente al del mundo, al de la “gente” en pugna. Ese otro lugar que puede ser pensado como muestra de su indiferencia hacia lo que vive la niña. Este hecho en su complejidad despierta el lamento y el pesar del locutor en el “...qué triste...” del poema que se produce y destaca del choque entre dos tiempos marcados que, como ya se mencionó, trabajan como tendencia y constante respectivamente. Se trata, entonces, de resaltar la valoración del locutor del poema sobre esa muestra de indolencia de los otros frente a lo que padece la niña lisiada. El locutor muestra en la colisión de los tiempos marcados su estado de ánimo, su posición frente a la calamidad que padece la niña. Los golpes acentuales de las sílaba cinco y seis, además, se organizan y perciben diferentes de los versos anteriores: se fractura el movimiento rítmico de los versos precedentes para lograr con el encuentro de dos golpes acentuales consecutivos poner de relieve el “...qué triste...” del locutor. En otras palabras, remarcar rítmica y semánticamente su voz. Es a la vez importante que en ese quinto verso se vuelva a iterar la partícula “qué” y que se extienda también en el sexto verso. En ambos casos, sus golpes acentuales coinciden en la sílaba ocho de sus respectivos versos y a la luz del cuadro N°9 ocupan la posición de tendencias métricas. Así, vemos que las tendencias juegan también un papel fundamental en la dinámica del sonido y del sentido de este poema.

Finalmente, los cuadros revisados de los poemas canciones de Belli operan como constantes generales con los golpes acentuales en las sílabas seis y diez que evidentemente revelan la estructuración de la medida silábica de los versos que lo conforman. Además, existen constantes particulares en sus canciones que recaen en las sílabas dos y cuatro; mientras que en el poema “La lisiada” su constante particular cae en la sílaba tres. La información que proporcionan los cuadros N° 1, 2, 3, 4 al integrarla a los poemas canciones permiten obtener un patrón o metro del verso de Belli en su primer poemario. Así, las constantes generales nuevamente son los golpes en sílabas seis y diez; y las constantes específicas en sílabas dos, tres y cuatro. Si se procede a integrar esta información con aquella que detectó el profesor Vélez Marquina en su análisis del poema “Vamos rápido a tu reino”, Acción de gracias (1992); entonces, se identificará que las constantes encontradas en esos versos se ubican en las constantes generales propuestas en su primer poemario, a saber: sílabas seis y diez. Este fenómeno que no solo debe ser visto como un rasgo de todo endecasílabo –medida silábica que en sí es también una constante métrica en Belli; sino también que a ello es necesario integrar las tendencias entendidas

como su posibilidad de ejecución y realización en el cuerpo del poema, en otros términos, como su ritmo: actualización viva y dinámica de un metro. Puede pensarse, entonces, que ese patrón o metro se configuraría como una de las características invariantes del verso de Belli, esta es: dos, (tres), cuatro, seis y diez. Sin duda, esta afirmación puede resultar, a todas luces, audaz; sin embargo, para este primer poemario revisado y para el poema analizado por el profesor Vélez Marquina la afirmación resulta válida. Con ello no se trata de indicar que la estructura del verso de Belli es rígida. Por el contrario, tal cual se ha observado en todo este trabajo, la flexibilidad es también la invariante de su verso manifestada y operada en las ya mencionadas tendencias que dinamizan, tensionan y enriquecen semánticamente sus poemas.

La poética del ritmo en este primer poemario de Belli, a la luz del análisis de los estudios versológicos, se construye a partir del despliegue de tiempos marcados constantes, de la presencia de tendencias métricas que marcan incluso una ejecución distinta de la orquestada por las constantes y que también en algunos poemas las enfrentan al estar ubicados en la línea del verso de manera consecutiva. Todo ello enriquece rítmica y semánticamente sus poemas en una dialéctica dinámica y tensa.

La musicalidad en *Poemas* (1958) de Belli a partir de lo analizado no se construye en el simple impresionismo. Dicha musicalidad se perciben en la relación del material verbal objetivo (versos, propiedades prosódicas del idioma, sistema versal) que permiten la percepción subjetiva de los mismos en nuestra conciencia rítmica (Belic 2000: 513).

Referencias bibliográficas

- BELIC, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- BELLI, Carlos Germán (2008). *Los versos juntos 1946-2008. Poesía completa*. Sevilla: Sibila Fundación BBVA.
- CORRE, Herve Le (1999). "Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano)". En: Gema Areta Marigó, Hervé Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (eds.) *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 111-143.
- FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2008). *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Murcia: Universidad de Murcia.
- QUILIS, Antonio (1989) [1984]. *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Barcelona: Editorial Ariel.

- SOBREVILLA, David (2006). "La poesía de Carlos Germán Belli: Una cumbre de la poesía peruana". En: Miguel Ángel Zapata (ed.) *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, pp. 29-36.
- VÉLEZ MARQUINA, Elio (2006). "Símbolos y versos bellianos en «vamos rápido a tu reino»: nueva exégesis del Hada Cibernética". En: Miguel Ángel Zapata (ed.) *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, pp. 93-105.

Historia del sufijo tenencial del quechua: reconstrucción y nuevas hipótesis*

CARLOS ALBERTO FAUCET PAREJA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
carlos.faucet@unmsm.edu.pe

Resumen

En este trabajo de lingüística histórica quechua se utiliza la metodología consolidada de la Lingüística histórica (método comparativo y método de reconstrucción interna) para, primero, evaluar el estado de la cuestión acerca de la historia del sufijo tenencial (–yuq) y, segundo, efectuar la reconstrucción de dicho sufijo. Por último, se extraen las consecuencias de la reconstrucción anterior (*–nyuq) y se propone una nueva hipótesis que intenta retroceder aún más en la historia.

Palabras claves: sufijo tenencial quechua –yuq, Lingüística histórica, método comparativo, reconstrucción interna

Abstract

In this paper of quechuan historical linguistics the accepted methodology of Historical Linguistics (Comparative Method and Internal Reconstruction) is used in order to assess the current proposals about the history of “tenencial” suffix (–yuq) and also proceed to its very reconstruction. Finally, the consequences of this reconstruction (*–nyuq) are taken on and a new hypothesis that attempts to go further back in history is advanced.

Keywords: Quechua suffix –yuq, Historical Linguistics, Comparative Method, Internal Reconstruction

Recibido: 2/3/2015 Aceptado: 25/4/2015

1. Introducción

La lingüística (histórica) quechua comenzó a ser trabajada rigurosamente solo a partir de la segunda mitad del siglo XX, con las obras fundamentales de Parker (1963) y Torero (1964). Desde entonces, a nivel diacrónico, se ha avanzado con bastante seguridad respecto a lo fonológico, en menor medida en lo léxico y en lo morfosintáctico, y casi nada en lo semántico.

En cuanto a lo morfosintáctico, uno de los muchos elementos cuyo origen permanece oscuro es el muy productivo sufijo tenencial (–yuq, su forma más conocida). Las propuestas acerca de su historia tienen algún punto en común y muchos en desacuerdo, pero, sobre todo, han sido realizadas, en el mejor de los casos, pasando por alto algunos presupuestos de la Lingüística histórica (LH), cuando no han sido simples enunciaciones sin una argumentación que las respaldara.

En consideración de lo anterior, y siguiendo una idea de Moreno Cabrera¹, en este trabajo empleo los presupuestos del método comparativo (MC), además del método de reconstrucción interna (MRI), para evaluar el estado de la cuestión acerca de la historia del sufijo tenencial y realizar, luego, mi propuesta de reconstrucción, la cual, aunque válida en sí misma, me servirá también, finalmente, para generar a partir de ella nuevas hipótesis que intentarán retroceder aun más en la historia del sufijo.

2. Los métodos de la LH

La LH trata del cambio lingüístico: cómo y por qué las lenguas cambian (Campbell 1999). Su nacimiento en el siglo XIX es el nacimiento de la Lingüística como disciplina científica (Coseriu 1981). Desde entonces, la LH ha consolidado dos instrumentos empíricos para reconstruir un estado de lengua a partir de la evidencia posterior: el MC y el MRI (Hoenigswald 1965). La diferencia entre ellos reside en que el MC trabaja con cognados, morfemas semejantes en forma y significado pertenecientes a lenguas emparentables, en tanto que el MRI trabaja dentro de una misma lengua, con alomorfos e irregularidades morfológicas (Campbell 1999). Ya que la reconstrucción se realiza a partir de la evidencia posterior, se sobreentiende que toda empresa reconstructiva de-

1 Moreno Cabrera (1997: 79): «los resultados de la aplicación correcta y adecuada del método [comparativo] no tienen el status de especulaciones gratuitas basadas en los prejuicios o en la fantasía [...], sino de hipótesis científicas empíricamente fundamentadas que, como tales, pueden ser el origen de ulteriores generalizaciones e hipótesis secundarias».

pende crucialmente de la cantidad y calidad de las descripciones sincrónicas (Lehmann 1969).

La aplicación de los dos métodos se da por pasos semejantes a aquellos con los que la lingüística (estructural) sincrónica (cf. Alonso–Cortés 2002) procede para la determinación de las formas profundas a partir de las formas superficiales (cf. Hoenigswald 1965; pero considérense también las precauciones de Rankin 2003 sobre este punto). Aunque en la práctica dichos pasos no poseen una ordenación estricta, pues incluso pueden aplicarse en paralelo y permitir saltos y regresos, idealmente se distinguen los siguientes (basados en Campbell 1999 y Rankin 2003):

1. Establecimiento de las formas a comparar
2. Establecimiento de las correspondencias
3. Reconstrucción
4. Evaluación intra e interlingüística de las reconstrucciones

El siguiente cuadro está basado en Campbell (1999: 115-122). Se trata de los criterios según los cuales opera la reconstrucción (paso 3). Además, en él cotejo la pertinencia de dichos criterios para el MC y el MRI.

Reconstrucción	MC	MRI
Direccionalidad: algunos cambios suelen suceder en una dirección (A > B) pero no en la otra (B > A).	SÍ	SÍ
Área mayor: se toma como protoforma la forma que tenga mayor distribución dialectal.	SÍ	NO
Factorización: se observan los rasgos comunes a las formas comparadas y se los atribuye a la forma reconstruida.	SÍ	SÍ
Economía: cuando hay varias alternativas de reconstrucción, se opta por la que requiere la menor cantidad de cambios en su derivación.	SÍ	SÍ

3. Evaluación de los antecedentes de acuerdo con el MC y el MRI

Los siguientes trabajos constituyen el estado de la cuestión acerca de la historia del sufijo tenencial. Realizaré la discusión de cada uno de ellos según el orden cronológico original de las publicaciones.

3.1. Solís (1989)² y Solís y Chacón (1989). En ambos trabajos se maneja la misma hipótesis respecto de la historia de *-yuq*, pero haré referencia únicamente al segundo de ellos, dado que en él la hipótesis es desarrollada con un poco más de detalle.

En Solís y Chacón (1989), obra de carácter sincrónico, los autores realizan breves digresiones acerca de la naturaleza del tenencial *-yuq*. Señalan que dicho sufijo sería una composición de dos morfemas, que identifican como el “verbo numérico” *•yu-3*, de significado equivalente a ‘tener’ o ‘haber’, y el sufijo agentivo *-q* en función de relativizador. Añaden también que, aunque *•yu-* es morfológicamente un sufijo, actúa como verbo, al igual que otros tantos sufijos que antes habrían sido raíces verbales.

En primer lugar, debo destacar la incongruencia de los autores cuando hablan en términos sincrónicos tanto de un verbo *•yu-* como de un sufijo *•-yu-* (cf. Cerrón-Palomino 1997). Intentando resolver dicha incongruencia, interpreto que para ellos *-yuq* sería una secuencia recurrente de dos sufijos, *•-yu-q*, donde *•-yu-* sería un sufijo que antes habría sido un verbo, y *-q* sería el sufijo agentivo, de modo que la historia del sufijo tenencial podría ser esquematizada así: *•-yu-q < •yu-q*. Luego de esto, y admitiendo el carácter digresivo de la discusión acerca del sufijo en cuestión en la obra de Solís y Chacón, puedo hacer los siguientes comentarios:

- A. Este trabajo no es una reconstrucción sino una propuesta (en el sentido de Landerman 1991), pues no ha sido realizado siguiendo los pasos ni teniendo en cuenta los criterios de reconstrucción (ver 2).
- B. Esta es una propuesta sobre el origen más remoto del sufijo en cuestión, pues intenta remontarse a sus constituyentes elementales.
- C. En esta propuesta, los constituyentes elementales se identificarían con un verbo *•yu-* y el sufijo agentivo *-q*.
- D. Como propuesta, es una desde la cual no se podría derivar ni diacrónica ni sincrónicamente el sufijo en cuestión, ya que no podría dar cuenta de su morfofonología (ver 4.4.2).
- E. Esta propuesta es de naturaleza impresionista. En tanto no ofrece argumentos, la identificación del último segmento de *-yuq* con el sufijo agentivo *-q* (y, a partir de ahí, el análisis de *-yuq* como *•-yu-q* y la independización de *•yu-*) es superficial, está basada únicamente en la semejanza fonológica, la

2 Este trabajo se halla incorporado también en Solís (1997).

3 Uso el símbolo “•” para significar que la forma es hipotética, propuesta. A menos que señale lo contrario, reservo el usual símbolo “” para las formas reconstruidas (generadas con la metodología consolidada de la LH).

cual no basta para concluir la identidad de dos morfemas, o partes de ellos, desde una perspectiva diacrónica.

En síntesis, el análisis de $-yuq$ como $\bullet-yu-q$ (proveniente de $\bullet-yu-q$) no puede ser sostenido como una conclusión sino solo como una hipótesis a poner a prueba, y no en una perspectiva sincrónica sino diacrónica; y como hipótesis, es una desde la cual el sufijo en cuestión no podría derivarse ni diacrónicamente ni sincrónicamente.

3.2. Landerman y Weber (en Weber 2008)⁴. En esta obra de carácter sincrónico, Weber discute la naturaleza de $-yuq$ a propósito del comportamiento irregular de la secuencia ni (ver 4.4.2). Para ello, refiere una comunicación personal del lingüista Peter Landerman, quien sugeriría que dicho sufijo habría sido $\bullet-yyuq$ en una etapa previa, postulación para la cual habría evidencias dialectales. A partir de la sugerencia de Landerman, Weber interpreta que dicha forma podría ser en la actualidad la representación profunda del sufijo en cuestión, cuya realización superficial como $[yoq]$ devendría de una reducción de $/yy/$ en $/y/$.

Dada la brevedad de la comunicación personal de Peter Landerman y la interpretación de Weber, es necesario, a su vez, que yo interprete y explicito algún punto del trabajo:

a. Con una forma profunda como $\bullet-yyuq$ se justificaría la aparición aparentemente inmotivada de ni en la derivación con bases nominales acabadas en consonante: ni aparecería para evitar una secuencia (profunda) triconsonántica, insilabeable en quechua (ver 4.3).

Luego de esto, y admitiendo también aquí lo conciso de la discusión abierta por Landerman, puedo hacer las siguientes observaciones:

- A. Este trabajo parece tener visos de reconstrucción, pues, supuestamente, se parte de las características morfofonológicas del sufijo en cuestión y se sugiere que está basado en un cotejo dialectal. Sin embargo, ¿cuáles podrían ser esas referidas “evidencias dialectales” que autorizarían postular $\bullet-yyuq$ y cómo las utilizó Landerman? Entre tanto estos puntos no sean expuestos, el trabajo solo puede ser aceptado como una propuesta (en el mismo sentido de arriba).
- B. A diferencia de Solís (1989) y Solís y Chacón (1989), esta propuesta no intenta remontarse al origen del sufijo en cuestión, ya que no se cuestiona acerca de una posible constitución interna diacrónica de $-yuq$, sino solo a una etapa inmediatamente anterior capaz de explicar su sincronía.

⁴ Segunda edición castellana de Weber 1989.

C. Como propuesta, •-yyuq sí puede dar cuenta del comportamiento irregular de ni (ver 4.4.2) y de la realización fonética del tenencial como [yoq]. En otras palabras, dicha propuesta soluciona un problema y es derivable sincrónicamente.

En síntesis, •-yyuq, sea como propuesta de forma profunda y/o de una etapa inmediatamente anterior, constituye una buena hipótesis, a ser puesta a prueba, para la explicación del comportamiento sincrónico del sufijo en cuestión.

3.3. Cerrón-Palomino (1997). Este trabajo está abocado directamente a la diacronía de varios sufijos quechuas, entre ellos el tenencial. Por ello, es en el que se intenta exhibir de forma más transparente y sistemática una línea argumental. Resolviendo alguna debilidad del trabajo⁵, puedo señalar que el autor procede de la siguiente manera:

Primero, observa que, a pesar de su gran productividad en las demás posiciones, el fonema uvular /q/ no aparece mucho en la posición de final de palabra de las raíces no verbales; que una parte del grupo de palabras donde el fonema /q/ sí aparece en dicha posición se trata de gramaticalizaciones evidentes de una construcción de raíz verbal más sufijo agentivo; y que otra parte del grupo de palabras son nombres y adjetivos que también se pueden presentar sin dicho fonema o que pueden sustituirlo. Luego, asume⁶ que también en este último caso se puede identificar el segmento /q/ con el sufijo -q. Después, observa los rasgos gramaticales del sufijo agentivo, el cual, sincrónicamente, solo se adhiere a bases verbales; asume que esto debió ser así también en el pasado; concluye que debió haber una base verbal entre el sufijo agentivo y dichas raíces no verbales; e hipotetiza que dicha base verbal pudo haber sido el verbo ka- 'ser'. Luego, asume que ese mismo análisis puede aplicarse a los sufijos en los que el segmento /q/ aparece en posición final. Por lo anterior, la historia de -yuq podría ser esquematizada así: -yuq < •-yu ka-q, donde •-yu⁷ sería el sufijo nominal original con el significado aproximado de 'con', y toda la construcción significaría 'el que es con...'. Finalmente, a modo de prueba de que la desaparición del verbo ser es un fenómeno regular en las lenguas y especialmente en el quechua, el autor presenta instancias quechuas de lenición

5 Ver siguiente nota a pie de página.

6 El autor arguye que la reductibilidad del grupo de nombres y adjetivos a formas acabadas en vocal, sin el fonema /q/, estaría «probando, de refilón, la identificación del segmento final como una antigua marca agentiva» (Cerrón-Palomino 1997: 188). Sin embargo, dicha reductibilidad de las formas no verbales no puede probar que, en ese caso, el segmento /q/ es o fue -q, ya que la aparición de -q con formas no verbales es precisamente la hipótesis que se quiere probar. Circularmente, el autor ha tomado aquí las observaciones que han generado su hipótesis como demostraciones de su hipótesis, por lo que incurre en petición de principio.

7 ¿Un sufijo de caso?

del artículo wanka –kaq, proveniente de *ka–q; de elipsis del verbo ka– ‘ser’ en perífrasis verbales en alguna variedad ancashina, como en la alternancia wiyā–shqa ka–a ~ wiyā–shqa–a ‘he oído’; y de lenición del verbo ser en frases atributivas de quechua ecuatoriano, como en la alternancia Juana–mi ga–ni ~ Juana–mi a–ni ~ Juana–m–a–ni; e instancias aimaras de lenición del verbo ser.

Luego de esto, puedo hacer las siguientes observaciones:

- A. Este trabajo tiene aspectos de reconstrucción, como es la base empírica de reconocer y factorizar las características fonotácticas del fonema /q/ y las características morfosintácticas del sufijo –q. Sin embargo, no reconoce y, por tanto, no factoriza las características morfofonológicas ni los correlatos dialectales de –yuq, el sufijo a cuya historia se aboca. Por ello, es más una reconstrucción del sufijo –q que del sufijo –yuq. En cuanto al sufijo –yuq, entonces, este trabajo es una propuesta.
- B. Esta propuesta intenta remontarse hasta los componentes originales del sufijo en cuestión. Según ella, la historia de –yuq podría esquematizarse de la siguiente manera: –yuq < •–yu ka–q.
- C. Como propuesta, es una desde la cual no se podría derivar ni diacrónica ni sincrónicamente el sufijo en cuestión, pues, como quedó señalado arriba, no considera ni sus características morfofonológicas propias ni sus correlatos dialectales.
- D. La desaparición del verbo ka– ‘ser’ no parece un fenómeno tan regular en el quechua como el autor propone. Por ejemplo, en el caso de la lenición del artículo –kaq del dialecto wanka, se trata no de la desaparición del verbo sino de un sufijo particular proveniente de una construcción con él; es decir, se está ante la lenición del sufijo –kaq, no del verbo ka–; aun más, en alguna variedad huanuqueña que, sea por préstamo o por desarrollo independiente, también posee el artículo, dicha lenición no ha sucedido (cf. Weber 2008); por tanto, la elisión del sufijo –kaq es un desarrollo tardío muy particular del wanka. Igualmente, en el caso de la elipsis en cierta variedad ancashina y de la lenición en el ecuatoriano, se observa que ellas suceden ante los morfemas de persona y no ante otros morfemas.
- E. La lenición del verbo kanka– en aimara no viene al caso. Intentar probar mediante el análisis del aimara las consecuencias de una hipótesis sobre el quechua simplemente no es conducente, a pesar del gran parecido entre ambas lenguas. Los datos aimaras pueden servir como la motivación, pero de ningún modo como la prueba de una hipótesis sobre el quechua.

En síntesis, $-y\text{uq} < *-\text{yu ka}-\text{q}$ es una hipótesis cuyas consecuencias se observan de forma irregular⁸ y desde la cual el sufijo en cuestión no podría derivarse ni diacrónica ni sincrónicamente.

3.4. Calvo Pérez (2006). En este trabajo, el autor realiza una digresión según la cual el sufijo $-y\text{uq}$ sería «derivado del interiorativo $-y[\text{k}]\text{u}$ más el agentivo $-\text{q}$ » (Calvo Pérez 2006: 158, nota 1). Dada la extrema brevedad de la digresión, resulta necesario que la interprete para poder hallarle sentido:

a. El autor parece sugerir que el sufijo tenencial $-y\text{uq}$ se habría derivado de los sufijos $-y\text{ku}$ y $-\text{q}$, y que, antes o después del reanálisis de ambos sufijos en uno solo, en $-y\text{ku}$ habría obrado un debilitamiento del segmento k . En efecto, debo señalar que la alternancia $-y\text{ku} \sim -\text{yu}$ del “interiorativo” se registra en dialectos cuzqueños (cf. Cusihuamán 2001, Cerrón-Palomino 2008)⁹.

Luego de esto, y admitiendo aquí también lo conciso de la digresión de Calvo Pérez, puedo hacer las siguientes observaciones:

- A. Este trabajo no es una reconstrucción sino una propuesta (ver 2).
- B. Esta es una propuesta sobre el origen más remoto del sufijo en cuestión, pues intenta remontarse a sus constituyentes elementales.
- C. Según esta propuesta, los constituyentes elementales del tenencial serían el sufijo verbal $-y\text{ku}$ y el derivador nominal deverbativo $-\text{q}$, el ya mencionado “agentivo”.
- D. Como propuesta, es una que resulta inderivable diacrónicamente, porque no se conoce un proceso de elisión del fonema k en esa posición –ni en ninguna otra– atribuible a la protolengua y, sobre todo, porque $-y\text{ku}$ es, diacrónica y sincrónicamente, un sufijo verbal, incompatible con bases nominales, las cuales son el tipo de base a las que se agrega el tenencial¹⁰.

8 Por supuesto, esta objeción se aplica a cualquier hipótesis acerca de la formación del sufijo en cuestión. Luego de extraídas todas las conclusiones reconstructivas posibles a partir de la evolución conocida del protoquechua, las historias de las raíces y sufijos que no caen en ese ámbito, el de los cambios regulares, no pueden más que ser trabajadas apelando a información parcial, a cambios irregulares y demás.

9 En una obra panorámica sobre el quechua, Adelaar y Muysken sostienen que $-y\text{ku}$ «alternates with $-y\text{u}$ [...] in many dialects» (2004: 202); sin embargo, no parece haber datos que respalden esta afirmación. Lo que sí se registra abundantemente es la alternancia $-y\text{ka} \sim -y\text{a}$ del durativo de los quechuas no sureños, un sufijo completamente diferente. Según se verá más adelante, el sufijo tenencial $-y\text{uq}$ tiene esta forma –en lo que respecta al segmento y – por lo menos desde la protolengua.

10 Para que esta propuesta fuese coherente, habría que proponer un verbo entre la base y el sufijo $-y\text{ku}$, de manera semejante a como hace Cerrón-Palomino (supra), o proponer protorrasgos diferentes para $*-\text{yku}$.

Paradójicamente, sin embargo, observando solo la información segmental e ignorando las incompatibilidades morfosintácticas, la propuesta sí resultaría derivable sincrónicamente¹¹.

En síntesis, la propuesta de $-y\text{uq} < \bullet\text{-yku}-\text{q}$ es una propuesta irregular que, aunque en cierto sentido resulta derivable sincrónicamente, muestra incoherencias morfosintácticas, tanto diacrónicas como sincrónicas.

3.5. Evaluación global del estado de la cuestión. Conforme ha podido observarse, hay dos afirmaciones globales posibles acerca de los trabajos evaluados. La primera es que, aunque algunos de ellos presentan ciertos aspectos de reconstrucción, ninguno cumple cabalmente con los requisitos de los dos métodos consolidados para reconstruir lenguas (el MC y el MRI) y, en particular, el sufijo en cuestión. La segunda es que en casi todos hay una constante: la identificación del último segmento de $-y\text{uq}$ con el sufijo $-\text{q}$ ‘agentivo’, si bien solo en uno –en Cerrón–Palomino (1997)– se entrega un argumento, de tipo fonotáctico, en favor de dicha identificación.

4. Premisas quechuas para la reconstrucción

En esta sección expongo los datos de gramática quechua pertinentes para cualquier reconstrucción morfológica y para la del sufijo tenencial en particular.

4.1. La sílaba quechua

Salvo ciertos desarrollos independientes, los tipos de sílabas quechuas conservadoras son V, VC, CV y CVC, de las cuales V y VC solo son posibles si son la sílaba inicial de palabra (Cerrón–Palomino 2003: 256–258)¹² y donde la C en coda vale tanto por las semiconsonantes como por el alargamiento vocálico en los quechuas que lo presentan¹³ (cf. Weber y Landerman 2008). Dada su generalidad, dicha tipología silábica y su distribución son atribuibles al protoquechua sin ningún problema.

La reproducción de los tipos silábicos y su distribución arrojan el esquema $\#[(C)V(C)].[CV(C)]n\#$ (cf. Floyd 2008) para toda palabra quechua, cualquiera sea su estructura morfológica. Para los intereses de este trabajo, a partir de

11 Resultaría así si se supone que $-y\text{uq}$ tendría una consonante subyacente, el residuo de la k de $-y\text{ku}$ (o sea, una forma como $\bullet\text{-yCuq}$) y que esta secuencia subyacente de dos consonantes sería la razón de la inserción de ni (ver sección 4.4.2).

12 cf., por ejemplo, Floyd 2008, Chaparro 1985, Shaver y Shaver 2008, respecto de lo silábico excepcional; y Cerrón–Palomino 1976, Coombs y otros 1976, Cusihuamán 1976, Parker 1976, Quesada 1976, Soto 1976a, etc., respecto de lo convencional

13 Esta afirmación es válida aquí y en adelante.

lo anterior es posible realizar las siguientes afirmaciones (algo redundantes) sobre el (proto)quechua: que en él no se daban secuencias de más de dos consonantes, que las secuencias de dos consonantes solo podían darse en interior de palabra, y que, cuando se daban, estas secuencias eran necesariamente heterosilábicas.

4.2. Morfología quechua

La familia quechua muestra una morfología esencialmente aglutinante y, salvo algún desarrollo muy particular, exclusivamente sufijadora (Adelaar y Muysken 2004). Una palabra quechua está formada necesariamente por una raíz con o sin sufijos, dependiendo del tipo de raíz del que se trate, donde los sufijos pueden clasificarse como derivativos, flexivos e independientes de acuerdo con una posición fija en la estructura de la palabra y con el tipo de relaciones que establecen (Cerrón–Palomino 2003). El siguiente cuadro, basado en Cerrón–Palomino (2003), muestra este orden lineal de los elementos de la palabra:

Raíz	Sufijos		
	Derivativos	Flexivos	Independientes

Finalmente, cabe destacar que dicho orden lineal, válido tanto para estructuras nominales como verbales, rige para toda la familia y es, por tanto, atribuible al protoquechua.

4.3. Morfofonología quechua: el uso de ni

En quechua, se recurre a la inserción de ni (cf. Weber y Landerman 2008) para, básicamente, evitar secuencias de segmentos que transgredirían la tipología silábica nativa (ver 4.1)¹⁴. Así, a partir de qunqur ‘rodilla’ y –n ‘3p. poseedora’ se obtiene no *qunqurn¹⁵ sino qunqurnin para expresar ‘su rodilla’. Las condiciones para esta inserción motivada de ni son morfofonológicas: se dan cuando a una base acabada en consonante se le aplica un sufijo de estructura canónica C(CV(C)) (Cerrón–Palomino 2010 y cf. Floyd 2008) o, dicho de otra manera, cuando a tal base se le aplica un sufijo de forma (profunda) C o que comience con dos C (o sea, CC...). Ya que en la tipología estructural tradicional de los sufijos quechuas no hay sufijos que comiencen con vocal¹⁶ ni sufijos que comiencen con más de dos consonantes, entonces, toda base acabada en

14 cf. Cerrón–Palomino 1976, Coombs, Coombs y Weber 1976, Cusihuamán 1976, etc.

15 Solo aquí, el símbolo “*” representa agramaticalidad.

16 Excepciones son, por ejemplo, los sufijos prestados del castellano (cf. Quesada 1976) y ciertos desarrollos particulares (cf. Adelaar y Musken 2004, Parker 2013).

consonante a la que se le aplicara un sufijo de estructura canónica, seguido o no de otros sufijos (en final de palabra, en este último caso), produciría secuencias o de tres C en interior de palabra o de dos C a final de palabra; secuencias anómalas, insilabeables, como ya indiqué (ver 4.1).

Por último, a un lado de la inserción motivada de *ni*, se registra también su uso de modo aparentemente inmotivado precisamente con el tenencial. Desarrollaré este punto en la sección 4.4.2.

4.4. El sufijo tenencial (-yuq)

En esta sección presento los datos pertinentes para la reconstrucción del tenencial.

4.4.1. Caracterización

Según Torero (2002), este sufijo está presente en todo el universo quechua y es en él uno de los más productivos¹⁷. Se caracteriza morfológicamente por ser un derivador nominal denominativo; es decir, se aplica a bases nominales para generar nuevos elementos nominales. El derivado alude al poseedor (sobre todo permanente) de lo referido por la base a la que se sufija. Por ello, regularmente es etiquetado como “tenencial” o “posesivo”. La idea de posesión o tenencia que conlleva -yuq es muy extensa (Weber 2008) y rebasa la variedad de usos de tener y poseer en castellano. Ejemplos¹⁸:

(1) en el extinto quechua general costeño (ST19, [1560] 1995: 175)
 ancha imayoc [...]. Caycóna conan angeles xutiocmi
 ancha ima-yuq [...] kay-kuna kunan ángeles shuti-yuq-mi
 mucho algo-TEN este-PLU ahora ángeles nombre-TEN-EVD
 ‘muy ricos [...]. Estos agora ángeles se llaman’

(2) en el quechua general sureño (TCL20, [1584-1585] 1984: fol. 26)
 ruraſcanmi, huañuc ucuyoc, wiñay cauçac animayoc
 rura-shqa-n-mi wañu-q uku-yuq wiñay kawsa-q anima-yuq

17 cf. Adelaar 1987, Cerrón-Palomino 1976, Coombs, Coombs y Weber 1976, Cusihuamán 2001, Escribens y Proulx 1970, Parker 1965 y 1976, Quesada 1976 y 2006, Solá 1967, Soto 1976a, Weber 2008.

18 En los ejemplos (1), (2) y (4), los análisis morfológicos son míos. En el ejemplo (3), que no cuenta con versión grafémica pura en el original, he estandarizado los grafemas y las etiquetas morfológicas. Aquí y en adelante, mis análisis morfológicos no pretenden ser etimológicos, sino solo lo suficientemente aproximados.

19 Santo Tomás, Fray Domingo de

20 Tercer Concilio Limense

hacer-PRF-3-EVD morir-AGN cuerpo-TEN siempre vivir-AGN alma-TEN
'criatura compuesta de cuerpo que muere, y de alma que nunca ha de morir'

(3) en quechua de Pachitea (Huánuco) (Weber (ed.) 1987: 115)

wamra-kuna fastidiya-ra-n "Trupa-yoq" ni-r
niño-PLU fastidiar-PSD-3 cola-TEN decir-SUB
'los niños le fastidiaban diciendo: "¡Rabudo!"'

(4) en quechua de Pacaraos (Adelaar 1987: 64)

uchukchanay wawiyuq kaykan
uchuk-cha-nay wawí-yuq ka-yka-n
pequeño-??? hijo-TEN ser-PRG-3
'tienen crías chiquitas'

Por estar presente en todo el universo quechua, el tenencial es atribuible sin ningún problema al protoquechua.

4.4.2. Morfofonología de la derivación con -yuq

Según quedó señalado en la sección 4.3, en la aplicación del tenencial -yuq a bases terminadas en consonante se da la inserción aparentemente inmotivada de ni²¹. Ejemplos²²:

(5) en la formación de numerales (panquechua)
trunka hukniyuq, trunka pusaqniyuq, trunka isqunniyuq
trunka huk-ni-yuq trunka pusaq-ni-yuq trunka isqun-ni-yuq
diez uno-0-TEN diez ocho-0-TEN diez nueve-0-TEN
'once, dieciocho, diecinueve'

(6) en quechua del Huallaga (Huánuco) (Weber 2008: 82)

eskirbaanu llapan fistakunawan munayniyuq
eskirbaanu llapan fista-kuna-wan muna-y-ni-yuq
escribano todo fiesta-PLU-COM querer-INF-0-TEN
'el escribano tiene toda la fiesta bajo su control'

21 En la literatura quechua existen algunos casos de ausencia de inserción de ni en este contexto. Los criterios de la LH (ver 2) indican que dicho comportamiento no debe ser reconstruido, sino tomado como una innovación. Se trataría, simplemente, de un proceso de regularización.

22 En el ejemplo (6), he estandarizado la versión gráfica y las etiquetas morfológicas. En el (7), el análisis morfológico es mío.

(7) en una variedad juninense (Cerrón–Palomino 1976: 154)

lintis–ni–yuq–mi ka–ñaq wamla–kaq

lentes–0–TEN–EVD ser–PSD muchacha–ART

‘la muchacha tenía lentes’

Ese uso de ni sería inmotivado porque las secuencias heterosilábicas ky, qy, ny y demás son válidas en quechua, como se observa en las raíces pukyu ‘puquio’ (panquechua), laqya– ‘asestar un golpe...’ (Soto 1976b), tsunyay ‘silencio’ (Chávez y Parker 1976), etcétera. De acuerdo con Cerrón–Palomino (2010), la inserción de ni en los ejemplos responde a consideraciones eufónicas y de tradición. En efecto, atribuirle carácter tradicional a dicho comportamiento excepcional de ni ante –yuq es una de las dos respuestas posibles²³. Sin embargo, en cuanto a la supuesta razón eufónica aducida por el autor, debo acusar que esta no obra cuando otro sufijo de estructura aparentemente idéntica a –yuq se aplica a bases acabadas en consonante. Se trata del sufijo limitativo –yaq, presente en quechuas centrales. Ejemplos²⁴:

(8) en una variedad ancashina (Parker 1976: 85)

shuyaamanraqku tsayyaqqa

shuya–:–man–raqku tsay–yaq–qa

esperar–1–CND–NEG.ENF eso–LIM–TOP

‘no debo esperar hasta eso’

(9) en el quechua del Huallaga (Huánuco) (Weber 2008: 275)

chaykuna uchkun rurikama pampananpaq alli kananyaq

chay–kuna uchku–n ruri–kama pampa–na–n–paq alli ka–na–n–yaq

ese–PLU cavar–3 interior–LIM enterrar–SUB–3–PRO bueno ser–SUB–3–LIM

‘cavan hacia abajo [...] hasta que es suficientemente profundo para enterrarlo’

Así, se observa que atribuirle a la inserción de ni ante –yuq una motivación eufónica resulta ser un recurso adhoc. Entre tanto, dicho comportamiento irregular, que a partir de ahora puede ser llamado “la anomalía morfofonológica”, espera una mejor respuesta (ver 5.2).

23 Coseriu (1978: 123): «todo aquello que en las gramáticas corrientes se halla señalado como “otra posibilidad” o como “excepción”, es un reflejo de lo diacrónico en lo sincrónico, ya sea como constitución de un modo nuevo o como persistencia de un modo antiguo».

24 En el ejemplo (8), el análisis morfológico es mío. En el (9), solo he estandarizado la versión gráfica.

Dado que se halla en todo el universo quechua, puede afirmarse que la anomalía morfofonológica existe por lo menos desde la etapa protoquechua.

4.4.3. Las formas ferreñafanas

Si bien el tenencial se registra como $-y\text{uq}$ en la gran mayoría de los quechuas, no es esa la única forma en la que se presenta. La consideración de tantos cognados como sea posible es justamente una de las exigencias para la reconstrucción de la que los antecedentes de este trabajo adolecen. Esas otras formas son las variantes ferreñafanas $-y\text{qu}$ (Shaver y Shaver 2008) e $-y\text{qun}$ (cf. Taylor 1994 y Weber (ed.) 1987)²⁵, ambas ‘tenencial’. Aparte de la glosa, la relación de cognados entre los sufijos $-y\text{uq}$ e $-y\text{qu}(n)$ se hace evidente al simplemente observar que entre ellos media algo más que una metátesis. Determinar cuál de ellas es la forma innovadora (o sea, la metatética) y, por tanto, cuál la conservadora, es una de las etapas de la reconstrucción (ver 5.1).

5. Reconstrucción del sufijo $-y\text{uq}$

En esta sección realizo la reconstrucción del tenencial. Para una exposición más clara, en todo momento intento mantener deslindados los pasos reconstructivos, a pesar de lo dicho en la sección 2 acerca de su aplicación en paralelo.

5.1. Aplicación del MC

Establecimiento de las formas a comparar. Los cognados son $-y\text{uq}$ (en la inmensa mayoría de quechuas), $-y\text{qu}$ (Incahuasi) e $-y\text{qun}$ (Ayamachay).

Establecimiento de las correspondencias. Entre los cognados se observa, en primer lugar, una correspondencia perfecta a través de la metátesis: $-y1u2q3 \sim -y1q3u2 \sim -y1q3u2(n)$; y, en segundo lugar, una correspondencia $\emptyset \sim \emptyset \sim n$.

Evaluación intra e interlingüística. Una revisión de los trabajos en los que se registran las formas ferreñafanas (ver 4.4.3.) indica que estos quechuas son particularmente proclives a la metátesis. Así, sufijos protoquechuas como $*-paq$, $*-pis$ (Parker 2013) y $*-n\check{c}ik$ se presentan en quechuas ferreñafanas como $-pqa$, $-psi$ y $-n\check{c}ki$, respectivamente (Shaver y Shaver 2008). Por lo anterior, los cognados quedan reducidos (o sea, restablecidos: paso 1) a $-y\text{uq}$ (en la inmensa mayoría de quechuas) y la forma reconstruida $*-y\text{uqn}$ (protoayamachano).

Reconstrucción. Por el criterio de direccionalidad, se debería reconstruir el segmento nasal presente en $*-y\text{uqn}$, ya que la elisión de cualquier segmento es más común que su epéntesis. Por el criterio de área mayor, se debería recons-

²⁵ Taylor escribe $-yxun$.

truir una forma idéntica a $-\text{yuq}$, ya que la situación según la cual únicamente el quechua de Ayamachay hubiese añadido la nasal es más probable que la situación según la cual todos los demás quechuas, ya independizados, la hubiesen elidido. La factorización se aplica vacuamente, porque los tres segmentos que los cognados tienen en común son idénticos. Por el criterio de economía, los cognados quedan igualados, pues cualquiera de ellos pudo haber originado al otro con la aplicación de una sola regla (inserción de nasal en el sentido $-\text{yuq} > -\text{yuqn}$ o elisión de nasal en el sentido $-\text{yuqn} > -\text{yuq}$). De este modo, por ahora, el sufijo tenencial puede ser reconstruido como $*-\text{yuq}(n)$.

Por último, una evaluación intralingüística del resultado señala que este no es viable, dado que el patrón que podían tener los sufijos en la etapa protoquechua, que se desprende del respectivo patrón silábico, es el siguiente: $-\text{C}(\text{CV}(\text{C}))$; en específico, no podía haber una secuencia de consonantes en el límite derecho. Por ello, sostengo la reconstrucción $*-\text{yuq}(n)$ solo tentativamente y la someto a revisión en la siguiente subsección.

5.2. Aplicación del MRI

Puesto que el MRI aprovecha las irregularidades morfológicas, en este punto resulta pertinente invocar la anomalía morfofonológica, según la cual ni aparece de forma aparentemente inmotivada ante el tenencial. Así, sugiero que el tenencial puede ser reconstruido a partir del efecto que provoca en ni; es decir, como un sufijo que empieza con dos consonantes, donde la nueva C podría colocarse antes o después del segmento yod: $*-\text{Cyuq}$ o $*-\text{yCuq}$. Ahora, si se recuerda que los dialectos ferreñafanos son proclives a la metátesis (evaluación interlingüística), es posible identificar aquella nueva C de la reconstrucción interna con la nasal reconstruida comparativamente, de lo que resultan dos opciones posibles: $*-\text{nyuq}$ o $*-\text{ynuq}$. De este modo, la consonante nasal que el MC invita a reponer en el límite derecho pero que, de acuerdo con la tipología silábica y sufijal del protoquechua, no puede colocarse ahí, resulta ser la consonante extra que el MRI exige reponer en el límite izquierdo. Esta nasal habría sido removida de su posición original, mediante metátesis, en el transcurso del protoayamachano al ayamachano moderno, en tanto que habría desaparecido completa o casi completamente en la protolengua predecesora de las demás ramas, dejando solo su efecto morfofonológico: la inserción de ni.

6. Conclusiones respecto de la reconstrucción

Acercas de la reconstrucción del tenencial que he llevado a cabo en este trabajo, puedo concluir lo siguiente:

A. Tiene sustento empírico.

Esta es una característica definitoria de mi reconstrucción, puesto que he seguido los requisitos del MC y del MH, los cuales son instrumentos empíricos.

B. Es derivable sincrónicamente.

Para la derivación sincrónica del tenencial, bastaría proponer, por ejemplo, que su representación abstracta tendría una consonante subespecificada e irrealizable (por ejemplo, /-Cyuq/ → [-yuq]), pero justificada en tanto residuo de una antigua consonante (/ -nyuq/ > /-Cyuq/, siguiendo con el ejemplo).

C. Presenta un problema de derivación diacrónica.

El problema diacrónico que presenta es que no se conoce un cambio fonológico regular que, del protoquechua a los quechuas actuales, haya eliminado nasales. Sin embargo, no puede ponerse en duda la existencia de uno o varios procesos irregulares con las mismas consecuencias. Por ejemplo, Domingo de Santo Tomás ofrece una evidencia en el extinto quechua costeño: la entrada turomaya para una palabra que figura como turumanya tanto en los vocabularios antiguos como en los actuales (cf. Szemiński 2006). Asimismo, Torero (1968) y Parker (2013) acusan la elisión de nasales en coda en lexemas del quechua de Huaylas, como puede observarse en los cognados qa:yan y qanyan, ambos ‘ayer’, o en qanya:tin ‘antes de ayer’, que remite a una derivación con el sufijo *-nti(n). Por último, Landerman (1991) señala la caída sincrónica, morfofonológica, de la nasal bilabial del sufijo -mu en un dialecto wanka. De este modo, para el caso del tenencial, solo es necesario suponer un cambio de naturaleza semejante en una etapa temprana²⁶.

D. Resuelve un problema afín: la anomalía morfofonológica.

La reconstrucción del tenencial que he realizado en este trabajo explica también la anomalía morfofonológica (ver 4.4.2): la secuencia ni no tendría un comportamiento inusual ante el tenencial, sino absolutamente regular, puesto que el tenencial sería o habría sido un sufijo con dos consonantes iniciales y por ello incitaría la inserción de ni.

26 Este análisis podría también dar cuenta de la protoforma del sufijo privativo, la cual sería *-nnaq y se presentaría en la actualidad, además de como -nnaq (Cerrón-Palomino 1976, Parker 1976), en las formas -naq (Parker ídem) y -naq (Cusihumán 2001, Soto 1976a) como producto de la pérdida de la primera nasal; y en la forma -ynaq (Weber 2008) acaso como una reinterpretación posterior, a partir de la inserción de la secuencia ni: /ni + nnaq/ > /ni + ynaq/.

7. Nuevas hipótesis

Para terminar este trabajo, me referiré, de un modo menos estricto, a las nuevas hipótesis que surgen a partir de *-nyuq, una de las opciones de reconstrucción del tenencial. Defiendo esta forma porque, por una parte, la existencia de un proceso histórico irregular de elisión de nasales se verifica más en coda que en ataque (situación que se requeriría para argumentar en pro de *-ynuq); y, por otra, porque encaja en un formato de sufijos nominales, especialmente derivativos, con consecuencias realmente interesantes.

Derivativos

-nti(n) (panquechua)
 -nnin (Weber 2008)
 -nnaq (Parker 1976)
 -mpa (Cusihumán 2001)
 -nka (Cusihumán 2001, Soto 1976a)

Flexivo

-nta (Soto 1976a)

Según se observa, todos esos sufijos nominales de significados diferentes coinciden en la consonante inicial, situación que difícilmente puede ser producto de la casualidad. Más bien, si se recuerda que los derivadores nominales crean nombres, palabras que hacen, per se, referencia a la tercera persona, y se sabe que el sufijo de tercera persona (poseedora), -n, tiene dicha forma desde por lo menos la etapa protoquechua (Parker 2013), es posible, entonces, identificar ese segmento inicial de los derivadores con el sufijo -n de tercera persona. Así, sugiero que no habría aquí casualidad sino sistematicidad; es decir, que dichos sufijos serían coincidentes ahora porque habrían tenido historias con algún punto en común: todos habrían incorporado ese sufijo -n flexivo, lo habrían reanalizado como parte integrante. Ahora bien, dado que, por lo menos desde el protoquechua, los sufijos derivativos preceden a los flexivos (ver 4.2.), se sigue que antes de la formación de *-nyuq habría existido un límite de palabra entre -n y -yuq: es la única manera coherente en que un sufijo derivativo podría haberse constituido teniendo como primer segmento, a la izquierda, un elemento originalmente flexivo²⁷. De este modo, *-nyuq permitiría retroceder hasta un hipotético •-n yuq.

Finalmente, me gustaría dar un paso más y, sobre la base de la argumentación fonotáctica de Cerrón-Palomino (1995; ver 2 aquí) y las referidas consecuencias de *-nyuq, sugerir que, a su vez, •-n yuq provendría de una construcción de relativo con el sufijo -q 'agentivo' aplicado a una raíz verbal transitiva

²⁷ Esta misma lógica se sigue para cada uno de los sufijos derivativos arriba enlistados: entre la nasal inicial y el resto de segmentos habría mediado un límite de palabra.

•yu– ‘tener’ cuyo OD estaría marcado con el sufijo –n de tercera persona: •–n yu–q28.

Referencias bibliográficas

- ADELAAR, Willem (1987). *Morfología del quechua de Pacaraos*. Lima: UNMSM.
- ADELAAR, Willem y Pieter MUYSKEN (2004). *The Languages of the Andes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALONSO–CORTÉS, Ángel (2002). *Lingüística*. Madrid: Cátedra.
- CALVO PÉREZ, Julio (2006). “La oración de relativo en quechua: la aportación de los misioneros lingüistas” en *Verba Hispánica*, XIV; pp. 155-172.
- CAMPBELL, Lyle (1999). *Historical Linguistics: An Introduction*. Massachusetts: MIT Press.
- CERRÓN–PALOMINO, Rodolfo (1976). *Gramática quechua Junín-Huanca*. Lima: IEP/MINEDU.
- CERRÓN–PALOMINO, Rodolfo (1997). “Reducción y ensamblaje en la formación de sufijos del quechua” en *Lexis*. XXI, 2; pp. 185-210
- CERRÓN–PALOMINO, Rodolfo (2003). *Lingüística quechua*. Cusco: C.E.R.A. “Bartolomé de las Casas”.
- CERRÓN–PALOMINO, Rodolfo (2008). *Quechumara. Estructuras paralelas del quechua y del aimara*. La Paz: Plural editores. La primera edición es de 1993.
- CERRÓN–PALOMINO, Rodolfo (2010). “Sobre el morfo vacío –ni del quechua” en Carlin, Eithne y Simon van de Kerke (eds.), *Linguistics and Archaeology in the Andes*. Leiden/Boston: Brill. pp. 177-189.
- COOMBS, David y otros (1976). *Gramática quechua San Martín*. Lima: IEP/MINEDU.
- COSERIU, Eugenio (1981). *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- CUSHUAMÁN, Antonio (2001). *Gramática quechua Cuzco–Collao*. Cusco: C.E.R.A. “Bartolomé de las Casas”.
- CHAPARRO, Carmelo (1985). *Fonología y lexicón del quechua de Chachapoyas*. Lima: Editorial Sagsa.
- CHÁVEZ, Amancio y Gary PARKER (1976). *Diccionario quechua Áncash-Huailas*. Lima: IEP/MINEDU.
- ESCRIBENS, Augusto y Paul PROULX (1970). *Gramática del quechua de Huaylas*. Lima: UNMSM.
- FLOYD, Rick (2008). “Canonicidad CV, pérdida de /q/ y cambio de lenguaje en el wanka” en Parker, Stephen (ed.), *Estudios Etnolingüísticos II*. Lima: ILV. pp. 62-80. La primera edición es de 1992.

28 La evaluación de las consecuencias de esta hipótesis constituye la segunda y última parte del proyecto mayor aludido al inicio del presente trabajo. Para dicha evaluación, remito a Faucet (en preparación).

- HOENIGSWALD, Henry (1965). *Language Change and Linguistic Reconstruction*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- LANDERMAN, Peter (1991). *Quechua dialects and their classification*. Tesis doctoral, University of California.
- LANDERMAN, Peter y David WEBER (2008). “La interpretación de las vocales largas en el quechua” en Coombs, Heidi y Agot Bergli (eds.), *Estudios quechuas II*. Lima: ILV; pp. 12-28.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (1997). “Sobre algunos problemas actuales de la Lingüística Histórico-Comparativa” en *Revista española de Lingüística*, 27; pp. 77-105.
- PARKER, Gary (1963). “La clasificación genética de los dialectos quechuas”. *Revista del Museo Nacional*, XXXII, pp. 241-252.
- PARKER, Gary (1965). *Gramática del quechua ayacuchoano*. Lima: UNMSM.
- PARKER, Gary (1976). *Gramática quechua Áncash-Huailas*. Lima: IEP/MINEDU.
- PARKER, Gary (2013). *Trabajos de Lingüística histórica quechua*. Lima: PUCP.
- QUESADA, Félix (1976). *Gramática quechua Cajamarca-Cañaris*. Lima: IEP/MINEDU.
- QUESADA, Félix (2006). *Quechua de Cajamarca. Morfología. Fonología. Sintaxis*. Lima: Editorial Mantaro.
- RANKIN, Robert (2003). “The Comparative Method” en Joseph, Brian y Richard Janda (eds.), *The Handbook of Historical Linguistics*. Massachusetts: Blackwell. pp. 183-212.
- SANTO TOMÁS, Fray Domingo de (1995) [1560] *Grammatica o arte de la lengua general de los Indios de los Reynos del Perú*. Cuzco: C.E.R.A. CBC.
- SHAVER, Dwight y Gwynne SHAVER (2008). “Un bosquejo de la metátesis en el quechua de Incahuasi” en Parker, Stephen (ed.), Parker, Stephen (ed.), *Estudios Etnolingüísticos I*. Lima: ILV. pp. 5-14. La primera edición es de 1989.
- SOLÁ, Donald (1967). *Gramática del quechua de Huánuco*. Lima: UNMSM.
- SOLÍS, Gustavo (1989). *Sistemas de denominación toponímica quechua y aru y racionalidad extralingüística en toponomástica*. Lima: CILA-UNMSM.
- SOLÍS, Gustavo (1997). *La gente pasa, los nombres quedan. Introducción en la Toponimia*. Lima: Lengua y Sociedad.
- SOLÍS, Gustavo y Jorge CHACÓN (1989). *Lingüística y Gramática Runa-simi chanka*. Lima: UNESCO-AGFUND/MINEDU.
- SOTO, Clodoaldo (1976a). *Gramática quechua Ayacucho-Chanca*. Lima: IEP/MINEDU.
- SOTO, Clodoaldo (1976b). *Diccionario quechua Ayacucho-Chanca*. Lima: IEP/MINEDU.
- SZEMIŃSKI, Jan (2006). *Léxico quechua de Fray Domingo de Santo Tomás*. Lima: Ediciones El Santo Oficio.
- TAYLOR, Gerald (1994). *Estudios de dialectología quechua*. Lima: EUNE.
- TERCER CONCILIO LIMENSE (1984) [1584-1585]. *Doctrina Christiana, y catecismo para instrucción de los Indios...* Edición facsimilar. Lima: Ediciones Copé.

- TORERO, Alfredo (1964). "Los dialectos quechuas". *Anales Científicos de la Universidad Agraria*. 2, pp. 446-478.
- TORERO, Alfredo (1968). "Procedencia geográfica de los dialectos quechuas de Ferreñafe y Cajamarca". *Anales Científicos de la Universidad Agraria*. Lima, 3-4, 291-316.
- TORERO, Alfredo (2002). *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. Lima: IFEA/Editorial Horizonte.
- WEBER, David (2008). *Una gramática del quechua del Huallaga (Huánuco)*. Lima: ILV.
- WEBER, David (ed.) (1987). *Juan del Oso*. Pucallpa: ILV.

Apéndice: Tabla de abreviaturas y símbolos

1	primera persona
2	segunda persona
3	tercera persona
0	sin valor morfológico
AGN	agentivo
ART	artículo
CND	condicional
COM	comitativo
EVD	evidencial
INF	infinitivo
LIM	limitativo
NEG.ENF	negación enfática
PLU	plural
PRF	perfectivo
PRG	progresivo
PRO	propósito
PSD	pasado
SUB	subordinador
TEN	tenencial
TOP	topicalizador
→	se realiza sincrónicamente como
>	deriva diacrónicamente en
<	deriva diacrónicamente de

Los informes de Juan Polo de Ondegardo: producción y recepción crítica¹

CARLOS GARCÍA MIRANDA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
cgarcia_32@hotmail.com

Resumen

El presente estudio realiza una revisión de la producción y recepción crítica sobre los informes de Juan Polo de Ondegardo, reconocido cronista y jurista castellano. El corpus crítico abarca las primeras décadas del siglo XVI hasta finales del 2000. El objetivo es presentar una descripción de las distintas perspectivas críticas desde las que se ha abordado la vida de Ondegardo y su producción intelectual.

Palabras claves: Juan Polo de Ondegardo, Informes, recepción, crítica.

Abstract

This study reviews the production and critical reception on reports Ondegardo Polo, renowned historian and jurist Castilian. The critical corpus extends from the first decades of the sixteenth century to the end of 2000. The aim is to describe the different critical perspectives from which has been addressed Ondegardo life and intellectual production.

Keywords: Juan Polo Ondegardo, Reports, Reception, Critics.

Recibido: 16/2/15

Aceptado: 20/3/15

1 Nota del editor: Agradecemos a María Koutentaki por la gentil autorización para la publicación póstuma de este artículo.

Informes de Juan Polo de Ondegardo

Desde el momento de su redacción, los informes del licenciado Polo de Ondegardo (Valladolid ¿? – Charcas, 1575) han ocupado un lugar destacado en la bibliografía indigenista. En la etapa colonial fueron considerados como “instrucciones”, “tratados” o “averiguaciones” (Diccionario Autoridades, 2000, pp. 202, 342, 500), y tomados en cuenta por diferentes cronistas y funcionarios –eclesiásticos y de gobierno- para documentarse sobre las costumbres y realidad indígena.

Su primer informe conocido, “Los errores y supersticiones de los indios, sacados del tratado de averiguación que hizo el Licenciado Polo” (Ondegardo, 1559), que trata de la religión andina, fue escrito a pedido del arzobispo de Lima Jerónimo de Loaysa, y usado en el II y III concilio provincial de Lima (1567, 1582, respectivamente). Su versión manuscrita se ha perdido. Sólo se conserva el resumen que se publicó en el Confesionario para curas de indios con la instrucción contra ritos y exhortaciones para ayuda a bien morir (Acosta, 1584).

El Informe al licenciado Briviesca de Muñatones sobre la perpetuidad de las encomiendas del Perú (Ondegardo, 1561), redactado de acuerdo a los cuestionarios establecidos en la Real Cédula de 1553, y que cumplieron otros cronistas, como el licenciado Hernando de Santillán, fue solicitado por el virrey Diego López de Zúñiga y Velasco, conde de Nieva, a través del comisario Briviesca de Muñatones, que formó parte del grupo de comisarios enviados por Felipe II para tratar el tema de la perpetuidad de la encomiendas en las Indias.

En relación a Ordenanzas de las minas de Guamanga (Ondegardo, 1562), fue ordenada por el virrey Conde de Nieva, y redactada para una mina propiedad del poeta y arbitrista Enrique Garcés (1522-¿?), descubridor, a la sazón, de una veta de mercurio. Según refiere Lohmann Villena (1948):

[...] a cuatro leguas de Palca, (Garcés) descubrió veneros argentíferos en Tunshulla, registrando varias pertenencias en el cerro que llamó “Diosdado”, formalizando sus denuncios en Huamanga, el 24 de Mayo de 1560. De estas minas llevó Garcés al Conde de Nieva y a los Comisarios de la perpetuidad, en vía de muestra, más de 400 marcos de plata, beneficiados mediante el procedimiento de “patio”, importado por él de Nueva España. Fue esta cantidad la primera de consideración que en el Perú se obtuvo con el nuevo sistema, que tardó todavía diez años en acondicionarse a la peculiar composición de los minerales argentíferos peruanos. (p. 453).

Por su parte, la Carta para el Doctor Francisco Fernández de Liébana (Ondegardo, 1565) fue dirigida a un funcionario de la corte virreinal, Juan Fernández

de Liébana, que, según Lohmann Villena (1965), “residió dos años y medio en el distrito de Charcas, y que viajó a la Metrópoli en 1565, año en que a su vez su colomboño (¿y pariente?) dejaba el Consejo de Indias, promovido al de Castilla”(p. 789). Informa también Lohmann Villena que “consta haber sido objeto de atenta consideración en el seno de la Junta Magna de 1568 y estar admitida como una de las bases iniciales de la empresa recopiladora de la legislación indiana” (p. 786).

La Relación de los fundamentos del notable daño que resulta de no guardar a los indios sus fueros (Ondegardo, 1571), fue dirigida al virrey Francisco de Toledo, de quien Polo de Ondegardo fue uno de sus asesores. Aunque su referencia es anterior a la de Toledo, posiblemente al periodo de gobierno del Conde de Nieva, el primero lo utilizó como fuente de sus ordenanzas.

Por último, tenemos el *Informe sobre la guerra de los indios Chiriguano* (Ondegardo, 1574), escrito, según informa Pérez Galán, “poco antes de morir” (2000, p. 41) Polo de Ondegardo.

Como vemos, los informes de Ondegardo han participado en los temas más importantes de la época, como el conocimiento de las costumbres indígenas (*Los errores y supersticiones de los indios*), el debate sobre la perpetuidad de las encomiendas (*Informe al licenciado Briviesca de Muñatones sobre la perpetuidad de las encomiendas del Perú*) y sobre la economía y gobierno colonial (*Ordenanzas de las minas de Guamanga, Carta para el Doctor Francisco Fernández de Liébana, Relación de los fundamentos del notable daño que resulta de no guardar a los indios sus fueros*). Además de servir de informes y asesoría a los virreyes Hurtado de Mendoza, Marques de Cañete, Diego López de Zúñiga y Velasco, Conde de Nieva, y Francisco de Toledo, Conde de Oropesa, y, también, a autoridades eclesiásticas como el arzobispo Jerónimo de Loaysa y el obispo de Charcas fray Domingo de Santo Tomás.

Aparte de la recepción en las esferas del poder colonial de sus informes, también fueron asumidos como fuente primaria por diversos cronistas, la mayoría de las veces sin consignar su nombre. En general, se suele considerar, tal como afirma González Pujana (1993), “la gran autoridad de Ondegardo respecto al tema de la religión incaica [donde] influyó directa o indirectamente en casi todos los autores posteriores” (p. 75). Ella consigna como sus deudores a Agustín de Zárate, Hernando de Santillán, José Acosta, Antonio de Calancha, Fray Buenaventura Salinas y Córdoba, Bernabé Cobo y Martín de Murúa. Otros investigadores, como Pallares González (1981), agregan a la lista Cristóbal de Molina (el cuzqueño), el Inca Garcilaso de la Vega, Francisco de Ávila, Pablo Joseph de Arriaga y Herrera.

Al respecto, Estévez Barba (1968) plantea que el cronista, tío materno de Polo, Agustín de Zárate incluye en su crónica *Historia y descubrimiento del Perú* (1555) “unos capítulos dedicados a tradiciones, creencias y supersticiones de los indios peruanos (libro I: cap. X a XIII). El cercano parentesco de Zárate con Polo de Ondegardo –afirma Estévez– hace pensar que también estuviera presente la influencia de su sobrino en estas interesantes páginas” (p. XXXVI). También plantea Estévez Barba que lo mismo hace Hernando de Santillán en su *Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los incas* (1563), “cuyo escrito, mucho más ameno y atractivo, tal vez aprovecho la árida sequedad de las investigaciones de Ondegardo” (p. XXXVII). De otro lado, en *Las costumbres antiguas del Perú y la historia de los Incas* (1950), atribuido a Blas Valera, se afirma que “en lo que dice Polo que hubo ingas que quisieron ser adorados como dioses, y que lo mandaron así mandar, es cosa clara” (p. 160), además de otras referencias donde contradice la información de Polo de que los incas hacían sacrificios humanos (necropompa), e incluso, llega a negarle autoridad en sus informaciones, ya que, según Valera, no conocía la lengua indígena. Por su parte, José de Acosta (1590) reconoce a Polo de Ondegardo como una de sus fuentes principales en los temas relativos al Perú, afirmando que es a Ondegardo “a quien communmente figo en las çofas de el Piru” (p. 396). Incluso, podemos señalar como caso evidente de plagio algunos capítulos del libro III (LVI, LIX, LX y LXI) de la crónica de fray Martín de Murúa (1590), similares a los capítulos X, XI, XII y V del *Tratado y averiguación de Ondegardo* (1559). Estas conexiones textuales demuestran la importancia de Ondegardo en temas religiosos indígenas, siendo sus escritos seguidos –o plagiados– por los cronistas más importantes del periodo, constituyendo una fuente de primer orden tanto en la época, como en la actualidad (Pallares, 1981: pp. 123-138).

I. Recepción crítica.

Desde las primeras décadas del siglo XX han aparecido trabajos acerca de las relaciones escritas por el jurista castellano Polo de Ondegardo, constituyendo en la actualidad un corpus crítico pasible de ser agrupado en cuatro líneas interpretativas: historiográfica, hermenéutica, intertextual y ecdótica.

II.1 Crítica historiográfica

En la línea historiográfica un primer punto de interés fue la indagación biográfica de Ondegardo. Los aportes más importantes se los debemos a Carlos Romero (1916), Raúl Porras Barrenechea (1986), Francisco Esteve Barba (1968),

Laura González Pujana (1993) y Teodoro Hampe Martínez (1998). En conjunto, han logrado elaborar el árbol genealógico de Ondegardo, partiendo de su tata-abuelo paterno, el escribano Diego López de León, muerto en 1481 (Hampe, p. 229). Asimismo, a través de fuentes documentales de carácter privado –cartas- y jurídicas –pareceres, testamento, informes-, se han conseguido establecer las fechas, lugares y la actuación de Ondegardo en las distintas etapas de su vida. Un rasgo común en estos investigadores es la preocupación por fijar sus relaciones de parentesco y de poder, postulándolo como un personaje central en el escenario político, intelectual y económico de la época. Sin embargo, precisamente estas preocupaciones, y la voluntad de construir una imagen positiva de nuestro autor, limitan su horizonte crítico, dejando de lado un abanico de temas que otros investigadores han tomado como objeto de estudio. Es el caso de Fermín del Pino, quien indaga sobre las relaciones del pensamiento cultural de Ondegardo y su temprana experiencia en Granada, donde su padre, Diego López de León Ondegardo, se desempeñó como receptor de la Inquisición. Su tesis se fundamenta en que existe una conexión entre la política de tolerancia cultural desarrollada por la administración cristiana granadina, en el régimen de Íñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar¹, con el discurso jurídico y político que Ondegardo desarrolló en su relación con los indígenas peruanos. Frases como “no innovar” y “respetar los fueros indígenas” que encontramos en las relaciones de nuestro autor, constituyen, según Del Pino, una expresión de esta ideología tolerante. Esta línea de interpretación resulta interesante en la medida en que abre nuevas vetas de exploración, orientadas a conectar la obra ondegariana con la experiencia del autor y las mentalidades de su época. Desde esta perspectiva crítica, es posible postular también su conexión con la Escuela de Salamanca. De hecho, Sosa Miatello (2000) plantea, aunque sin profundizar, que “pese al divorcio entre sus escritos y sus prácticas empresariales, podría sugerirse cierta analogía entre el respeto por las costumbres indígenas propiciado por Francisco de Vitoria y el no innovar el orden andino propiciado por Polo” (Sosa Miatello, p. 123).

Otra investigación interesante en esta línea es la desarrollada por Renzo Honores (2003), orientada a profundizar en la actuación de Ondegardo en algunos eventos poco tratados por la historiografía, pero que pueden aportar al diseño de una imagen más compleja de nuestro autor. Honores investiga el

1 Íñigo López de Mendoza y Quiñones (1440-†Granada, 20 de mayo de 1515), primer marqués de Mondéjar y segundo conde de Tendilla, conocido como El Gran Tendilla, de la Casa Mendoza, era hijo de Íñigo López de Mendoza y Figueroa primer conde de Tendilla y nieto del poeta y poderoso señor Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana. Se educó en la casa de su abuelo, pero recibió su aprendizaje político y militar en casa de su padre y de su tío el cardenal Mendoza.

papel desempeñado por Ondegardo en el debate sobre los litigios indígenas ante la Audiencia de Lima, donde éstos eran defendidos por juristas privados. La posición de Ondegardo (1561) es clara al respecto, manteniendo una actitud crítica contra el pleitismo indígena: “Y tratando yo –afirma Ondegardo– principalmente de todo y procurando hacer estas averiguaciones así, para quitar a los naturales de pleitos: que cierto ésta es cosa de lástima verlos enseñados a nuestras trampas, hechos pleitistas por las audiencias” (f. 1). El argumento de nuestro autor es que los indígenas se dejan engañar por los licenciados, pleitistas por naturaleza, según los estereotipos de la época, haciéndoles pagar grandes sumas en causas inventadas con el único objetivo de vivir del dinero de los curacas y otros indios principales, sus empleadores. Ondegardo defendió esta posición en el informe y el dictamen que le fue solicitado por los comisarios de la perpetuidad, aconsejando lo mismo a los diferentes virreyes a los que asesoró. Sobre todo, como miembro del “círculo toledano”, sus ideas se concretaron en las ordenanzas del virrey Francisco de Toledo, que estableció entre 1572 y 1575 un conjunto de reformas, como el nombramiento del Defensor General de los Indios, que tuvieron como objetivo liquidar la red de asesores privados de la elite andina, y, de esa manera, disminuir drásticamente el número de litigios indígenas. Esta propuesta se complementa con otra del mismo Honores (2004), donde relaciona la posición de Ondegardo contra los abogados pleitistas en una causa seguida por otros juristas, interesados en cambiar la imagen negativa que habían heredado de la tradición jurídica medieval, caracterizada –desde el siglo XIII– por formar abogados diestros en “un Derecho técnico de inspiración romana, el *ius commune*, que buscaba acabar con las ambigüedades y supuestas contradicciones del Derecho consuetudinario local” (pp. 5-6). Popularmente, estos abogados eran caracterizados como un grupo social que utilizaba un metalenguaje, inalcanzable para los demás grupos, y que contradecía las normas tradicionales de justicia. La literatura de la época solía presentarlos negativamente, considerándolos, como decía Francisco de Quevedo, sabandijas infernales que vivían a expensas de sus patrocinados, engañándolos con litigios inverosímiles o interminables. En ese sentido, Ondegardo pertenecería a una clase social de abogados progresistas que buscaban armonizar los procedimientos de la teoría del Derecho técnico medieval con la realidad del Nuevo Mundo.

En una línea crítica similar, pero en el marco de la economía, se encuentra la investigación de Ana María Presta (2000), quien, en el contexto de un estudio sobre los encomenderos en la región de La Plata, analiza la condición de encomendero y “cabeza de familia” de Ondegardo. Sobre la base de los hallazgos documentales realizados por sus biógrafos, además de aportar otros, e interpretarlos usando categorías analíticas como *status* y *habitus*, propias de la

sociología actual, Presta desarrolla una lectura de la vida de Ondegardo donde lo presenta creando redes de intereses políticos, intelectuales y económicos con el objetivo de lograr un status para él y su familia en la naciente sociedad colonial. Su empresa fue exitosa, pues al final de sus días, según vemos en su testamento, logró acumular una fortuna que le permitió asegurar el futuro de su linaje, por lo menos de la primera generación. Y, sobre todo, consiguió un mayor capital simbólico, generándose un “nombre” y el “prestigio” necesario para que su familia pase a formar parte de la elite social limeña colonial. Al señalar los pasos que tuvo que dar Ondegardo para llevar a cabo su proyecto, Presta nos va develando una mentalidad propia de una sociedad estamental, inmersa en los paradigmas cortesanos de la España tardo medieval, en la que se puede apreciar el contraste con la del intelectual progresista que nos proporcionan Del Pino y Honores, y el político pragmático que vemos en los trabajos de Hampe Martínez. Y más aún, aunque Presta no lo explicita, se desprende de su narración la interrogante sobre el efecto que pudo tener esta empresa familiar en alguno de sus informes técnicos.

II. 2 Crítica hermenéutica

En la línea hermenéutica, tenemos los estudios de María Carolina Jurado (2002), Sara Sosa Miatello (2000) y Lydia Fossa (2006). Las tres autoras tienen como objeto de estudio la Relación de los fundamentos (1571), tratado de corte jurídico y económico, con referencias a la sociedad y cultura indígena, considerado por la mayoría de estudiosos de Ondegardo como su obra principal, debido a las valiosas informaciones de corte económico y etnográfico que proporciona para el estudio de las elites de poder indígena y la sociedad colonial emergente. Y, además, por proporcionar un modelo de relación hispano-indígena basado en el respeto de los fueros tradicionales indígenas. Esta propuesta, no asumida por los diferentes virreyes, convirtió a Ondegardo en un intelectual pro-indígena. Precisamente, en este punto se centran los trabajos de las dos primeras autoras. Por un lado, Jurado extrae hipótesis de trabajo interesantes para la investigación en torno a las redes de poder indígena, centrándose, específicamente, en este punto: las negociaciones sobre la tributación que se establecieron entre las elites indígenas y los encomenderos, implicaban también la negociación con las redes de poder indígena, conformado por los indios principales, los mandones, los especialistas en contabilidad (quipucamayocs) y, sobre todo, el curaca, actor dominante en estas elites. En ese sentido, la propuesta de Ondegardo, basada en el respeto de los fueros indígenas, habría de entenderse no como una apuesta por la relación encomendero-curaca, subrayando su papel de administrador útil a los intereses tri-

butarios de la corona, sino entre los encomenderos y la red de poder indígena, que implicaba a los demás actores de la elite nativa. Precisamente, éste sería el aporte de Ondegardo, pues, a través de su insistencia en informar sobre las bondades del sistema tributario, jurídico y económico nativo, permitió el acceso a las entrañas de la red de poder indígena que sobrevivió al colapso del régimen incaico y que buscaba un lugar en la sociedad colonial emergente. Por su parte, Sosa Miatello fundamenta la pertinencia de considerar a la frase “no innovar”, de Ondegardo, como una supra categoría a partir de la cual se organizan otras, como “la presunta indolencia indígena”, “tributación indígena” y “defensa de los caciques”. Para la autora, aunque no descarta el aspecto socioeconómico, el uso de esta supra categoría fue político, y como tal fue utilizada por Ondegardo de manera ambigua, pues si bien es cierto que fue su apologista teórico, también fue su detractor práctico. Esta ambigüedad está justificada por el “mudable contexto circunstancial” en que vivió Ondegardo (p. 160). Es decir, en un periodo marcado por la inestabilidad política –efecto de las de las guerras civiles-, amenazas de insurrección –el inca de Vilcabamba-, sistemas económicos hispánicos –tributación y explotación de recursos- que debían ser adaptados a la realidad andina, y la emergencia de sujetos sociales –el mestizo, curaca y encomendero-, determinaron que los planes y proyectos económicos cambiaran de acuerdo a los contextos políticos y sociales. Ondegardo fue testigo y actor en todos estos acontecimientos, por lo tanto, sus informes registran esos vaivenes. Y será recién en el mandato del virrey Francisco de Toledo (1569-1581), portador del diseño de sociedad colonial elaborado en la Junta Magna de 15682, donde se sentarán las bases de un estado que estabilizará las fuerzas políticas, económicas y sociales de la sociedad colonial emergente.

La orientación crítica de Lydia Fossa es sustancialmente distinta a las dos autoras anteriores, pues no se basa en los hallazgos documentales de corte jurídico o histórico, sino en el análisis semiótico del discurso. En el marco de una investigación mayor, que comprende el estudio de las crónicas de Pedro Cieza de León y Juan de Betanzos, donde opera con nociones analíticas como “proceso de producción textual colonial”, “destinador / destinatario”, “traducción colonial” y “estrategia discursiva”, Fossa desarrolla su análisis en tres niveles: el contexto histórico social de producción textual, el análisis de los códigos lingüísticos y culturales de las crónicas tempranas, y las estrategias de representación del mundo indígena. Con respecto a Ondegardo, en el pri-

2 Se llevó a cabo en Madrid en 1568, y fue convocada por el Cardenal Espinosa. Ahí se discutió y estableció los lineamientos del la política colonial de Felipe II, a desarrollarse en las siguientes décadas. Muchas de las reformas administrativas del virrey Francisco de Toledo, participante en esta junta, emanaron de esta reunión.

mer nivel demuestra que la redacción de sus crónicas se realiza respondiendo documentos oficiales emitidos entre 1549 y 1556, con los cual propone Fossa que Ondegardo no es un cronista toledano, tal como lo había planteado Porras Barrenechea (1986), y explica por qué el virrey Francisco de Toledo no siguió la recomendación de Ondegardo de “respetar los fueros indígenas”: la visión de nuestro cronista correspondía a una realidad política y social de veinte años antes de la llegada de Toledo. El segundo nivel de análisis permite a Fossa determinar la centralidad que tiene en la crónica de Ondegardo el quipu, base de su conocimiento sobre el mundo indígena. Asimismo, debido a que no menciona intérpretes y su capacidad para elaborar explicaciones sobre el significado de algunos términos nativos, Fossa postula que Ondegardo podía comunicarse directamente en quechua y aimara, levantando la temprana acusación del jesuita anónimo –seguido por algunos estudiosos modernos- sobre que Ondegardo no conocía bien ninguna lengua indígena. El análisis revela también algunos datos sobre la naturaleza del quipu, considerándolo una suerte de “libro”. El tercer nivel demuestra el uso de una retórica persuasiva y eficaz en la crónica de Ondegardo, que busca, sobre todo, implicar al lector de tal manera que haga suyo lo argumentado, con lo que desarrolla una estrategia discursiva intertextual, comparando la realidad nativa con otras, como la mozarabe y griega antigua, dotando a su narración de un carácter universal. En conjunto, la lectura resulta interesante porque abre un abanico de problemas nuevos en la investigación sobre Ondegardo, consecuencia del aparato crítico utilizado y la actitud polémica con la que la autora subraya sus hallazgos (pp. 175-222).

II.3 Crítica intertextual

En la línea intertextual destacan los aportes de José Pallares González (1981), María Concepción Bravo (1983), Abelardo Levagui (1991) y Fermín del Pino (1995). Pallares González estudia el tema del rito en la cultura inca en el marco de la antropología cultural, y resulta interesante en la medida en que coteja las diferentes versiones cronísticas sobre el rito inca. Vemos abundantes relaciones intertextuales entre Cieza de León, Polo de Ondegardo, Juan de Betanzos, el jesuita anónimo, Pablo Arriaga y Garcilaso de la Vega. Asimismo, compara estas versiones con investigaciones actuales sobre el rito en otras partes del mundo, llegando a establecer fáciles homologías entre las prácticas mortuorias egipcias y las incas. Este excesivo apoyo en la bibliografía antropológica sobre el rito hace que su investigación tenga un sesgo monográfico, además de resultar mecánica la manera de ejemplificar nociones teóricas sobre el rito con las referencias que se dan en las crónicas coloniales peruanas. Empresa similar fue abordada décadas antes por Luis E. Valcárcel (1971), cuyo aporte

mayor fue el extractar las informaciones de distintas crónicas sobre la historia indígena, además de reeditar fragmentos completos de algunas crónicas y otros documentos. Por su parte, María Concepción Bravo desarrolla una lectura intertextual más precisa, vinculando la posición de Ondegardo con la del cronista Felipe Guaman Poma de Ayala en relación a la situación del indígena del siglo XVI. Ambos coinciden en la defensa de los fueros indígenas, pero se diferencian en la forma de expresión. Según Bravo, Ondegardo es más prudente en su exigencia de que se debe respetar los fueros indígenas, pues ese respeto es limitado, ya que no implica mantener por siempre esa situación, sino hasta que el tiempo y la experiencia permitan otras fórmulas, además de no ejecutarse en todos los casos, como ocurrió en el tema de “la perpetuidad de las encomiendas”, donde Ondegardo estuvo del lado de los encomenderos. El caso de Guaman Poma es distinto, “él –afirma Bravo- se atreve a exigir la inmediata supresión de todos ellos [los problemas indígenas] con medidas que, en ocasiones, parecen razonables, pero que otras veces son propias de un visionario; y que, con frecuencia, manifiesta la petulancia propia del indio ladino que se cree con capacidad para imponer su opinión en cuestiones de técnicas administrativas” (p. 288). Este contraste permite subrayar dos miradas interculturales sobre un mismo tema, evidenciando sus diferencias, a pesar de estar de acuerdo en la “defensa” del derecho indígena. De otro lado, el estudio de Levagui realiza dos operaciones en relación a Ondegardo: Primero, lo incluye dentro de un grupo de intelectuales juristas interesados en estudiar “la racionalidad y justicia de sus [se refiere a los indígenas] leyes y costumbres” (p. 90), y lo vincula con los cronistas Fernando de Santillán y Juan de Matienzo; y segundo, establece un hilo conductor entre las posiciones en pro y en contra del respeto de los fueros indígenas a lo largo del siglo XVI, cuyo núcleo recae sobre el pensamiento del padre Bartolomé de las Casas y de Francisco de Vitoria, en relación al derecho indígena. En este marco, distingue la posición de Ondegardo con respecto a los otros, subrayando el hecho de que no fue el único en asumir una defensa de los mecanismos administrativos indígenas, sino que hubo varios, como el licenciado Francisco Falcón.

Finalmente, Fermín del Pino estudia la relación de Ondegardo sobre los indios Chiriguanos, etnia caníbal que habitó la zona más oriental de la actual Bolivia, limitando hacia el sur con Paraguay, en la región del Chaco. El objetivo del estudio es doble, por un lado busca extraer importantes informaciones antropológicas y jurídicas de la breve relación de Ondegardo sobre los Chiriguanos, escrita en 1574 a pedido del virrey Francisco de Toledo; y, por otro, trata de explicar por qué José de Acosta se consideró seguidor de Ondegardo, cuando sus conclusiones sobre los Chiriguanos fueron tan distintas, tal como lo había planteado el antropólogo Thierry Saignes, a quien Del Pino dedica su estudio.

La posición de Del Pino es reivindicativa con respecto a Ondegardo, asumiendo que sus limitaciones para comprender a los Chiriguano se deben a que “era un hombre de su tiempo” al que sus “compromisos prácticos [...] con su sociedad criolla, y los intereses coloniales”, lo llevaron a limitar “su capacidad perceptiva y su tolerancia con las instituciones bárbaras” (p. 70). Sin embargo, Del Pino destaca que estas “limitaciones” son consecuencia de las concepciones ideológicas e intelectuales de su tiempo, compartidas, en lo nuclear, por Acosta. En ese sentido, y dentro de la mentalidad de su época es donde Del Pino encuentra la explicación de por qué Acosta, a pesar de sus divergencias, consideraba a Ondegardo “su orientador general de etnografía andina” (p. 75).

II.4 Crítica ecdótica

En la línea de investigación ecdótica tenemos las investigaciones de Fermín del Pino (1997), Beatriz Pérez Galán (2000) y Renzo Honores (2004). El primero dirigió en 1990 un equipo de trabajo, auspiciado por el CSIC y la Casa Velásquez, con la finalidad de realizar una reedición de toda la producción cronística de Ondegardo³. El equipo estuvo conformado por distinguidos andinistas, como Pierre Duviols, Thérèse Bouysse, Carlos Sempat Assaudourian, Teodoro Hampe y Laura González Pujana. Aunque el grupo aún no ha logrado su cometido, la experiencia en ese trabajo ha permitido a Del Pino realizar investigaciones de obligada consulta con respecto a las ediciones de Ondegardo. Por un lado, ha establecido el orden cronológico de su producción, descartando algunas crónicas erradamente atribuidas a Ondegardo, orden seguido y aceptado por otros investigadores⁴, por otro, ha señalado en varias oportunidades los

3 En el texto marco del grupo, Del Pino afirma lo siguiente: “Los defectos de esta edición peruana [se refiere a la edición de Horacio Urteaga y Carlos Romero] son muchos y variados, aparte de su transcripción más o menos fiel. Ante todo, y como era de esperar, es incompleta porque le faltan obras principales (el informe sobre los indios chiriguano, conocido desde 1912), porque carece de documentos complementarios sobre Polo (epistolario, relación de méritos, contratos, testamento, etc.). Para colmo, tiene obras atribuidas que no le pertenecen (Anónimo de Yucay, y el capítulo de Cobo sobre los ceques), y hasta obras duplicadas (Relación de los fundamentos y Linaje de los incas), sin que los autores adviertan la menor anomalía: hasta se permiten anotar ambas copias y hacer llamadas comparadas de una a otra. Ya estableció Pierre Duviols la deuda de esta segunda copia –“Linaje de los incas”- con Ávila, entre cuyos papeles se hallaba en la [Biblioteca] Nacional [de España], donde también anotó a Garcilaso, además de reunir los originales de Santa Cruz y Molina” (1990).

4 Del Pino organiza la producción cronística de Ondegardo de la siguiente manera: “Errores y supersticiones de los indios...” (1559, manuscrito / 1584, edición), “Respuesta a la instrucción del rey... (Briviesca, 1561), “Ordenanzas de las minas de Guamanga”... (1562), “... Carta para el doctor... Liébana” (1569), “... relación, y notable daño que resulta...” (1571), “Guerra [de] los indios chiriguano” (1574). (1990).

errores de transcripción de sus ediciones. Concretamente, en el caso del Informe al licenciado Briviesca de Muñatones editada por Horacio Urteaga y Carlos Romero (1916), revisa un fragmento paleográfico del informe, cotejándola con una versión propia, y señala que hay pasajes incomprensibles debido a problemas de puntuación, lo que ha llevado a considerar a Ondegardo como un “autor confuso” (p. 184). Observamos la misma línea de trabajo en el artículo de Pérez Galán, aunque centrada en discutir los problemas de fijación textual en la Relación de los fundamentos⁵. El caso del trabajo de Honores también es similar, aunque esta vez centrado en revisar los problemas ecdóticos en el informe a Briviesca y Muñatones⁶. En todos estos casos gana la voluntad de reivindicar a Ondegardo, levantando la acusación de que es un “autor confuso” o “mal escritor”, sobre la base de exigir una edición revisada de toda su producción crónística, y donde, en la transcripción, prime el criterio modernizante, defendido por Del Pino, quien, a su vez, sigue la línea establecida por el grupo GRISO⁷.

-
- 5 Afirma Pérez Galán lo siguiente: “En aras de garantizar el respecto paleográfico al manuscrito, las ediciones que tenemos de su obra consiguen por el contrario volver “críptico el texto” y de su “oscura prosa”, como lo han calificado incluso alguno de sus editores. Estas ediciones constituyen un ejemplo paradigmático de lo que los filólogos y especialistas en ecdótica han señalado repetidamente respecto a que la modernización de un texto es inseparable de su semántica y viceversa. En el proyecto concreto que nos ocupa proponemos que para interpretar adecuadamente el significado de la obra de Polo, como la de cualquier cronista de Indias, es imprescindible contar con la labor combinada de diferentes disciplinas: filología, literatura, etnohistoria, y también de la antropología. Hasta ahora los textos de Polo parecen haber sido concebidos y en consecuencia “usados” por la comunidad de andinistas que han sabido señalar el valor de su testimonio, como una especie de vestigio paleográficos del pasado, fueran ininteligibles o no para el lector, y no como textos que nos permiten re-interpretar y transmitir en el momento presente la versión de su autor sobre el pasado incaico, perspectiva ésta que parecen compartir la antropología y la ecdótica”, (2000, p. 35).
- 6 Afirma Honores: “La dificultad de su prosa estriba más en las habituales digresiones que hace el autor al abordar un punto de análisis, antes que en su calidad de hombre de leyes y jurisprudencia. Si esto es así, el problema no respondería a la formación jurídica del licenciado, ni a un particular vicio burocrático. En cambio, la respuesta parece encontrarse en proporcionarles claridad a su texto a través de la modernización de la ortografía, el ordenamiento de su exposición en capítulos / secciones y en el uso de un prudente aparato crítico. Estos elementos, sumados a una transcripción que preste atención a lo que quiere decir el texto de una forma ordenada y consistente, podrán contribuir a una relectura de sus obras y a situar la importancia histórica de sus contribuciones”, (2004, p. 400).
- 7 GRISO es un grupo de investigación fundado en 1990 por Ignacio Arellano que reúne investigadores de la Universidad de Navarra y otros asociados de distintas Universidades. Desde su nacimiento ha organizado diversos congresos y actividades, impulsando también la publicación de estudios y ediciones críticas.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, José de (1590) *Historia natural y moral de las indias*. Sevilla: Casa de Juan de León.
- ALONSO CORTÉS, Narciso (1944) *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid: Librería Santarén.
- ANÓNIMO [¿Blas Valera?] (1945). *Las costumbres antiguas del Perú y la historia de los Incas [1595]*. Lima: Editorial Domingo de Miranda.
- ARANÍBAR, Carlos (1960) “Notas sobre la necropompa entre los incas” en *Revista del Museo Nacional del Perú*, XXXVI.
- ARANÍBAR, Carlos (1963) “Algunos problemas heurísticos de las crónicas de los siglos XVI y XVII” en *Revista Nuevas Crónicas*, I.
- BUSTAMANTE DE LA FUENTE, Manuel J. (1955) *Mis ascendientes*. Lima: Imp. Torres Aguirre.
- BRAVO, María Concepción (1983) *Polo de Ondegardo y Guaman Poma, dos mentalidades ante un problema: la condición del indígena en el Perú del siglo XVI en F. Solano y F. del Pino (compiladores): América y la España del siglo XVI, t. II*. Madrid: CSIC; pp. 275-289.
- DEL PINO, Fermín (1995). *Los caníbales chiriguano, un reto etnográfico para dos mentes europeas: Acosta y Polo en Fermín del Pino y Carlos Lázaro (editores): Visiones de los otros y visión de los mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?* Madrid: CSIC; pp. 57-88.
- DEL PINO, Fermín (1997). *Lectura contemporánea de textos proto-antropológicos, o propuesta modernizadora para editar crónicas de Indias en Luis Días Viana y Matilde Fernández Montes (coordinadores) Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*. Madrid: Sendoa Editorial; pp. 143-194.
- DEL PINO, Fermín (2006). “Polo de Ondegardo y la cultura islámica” en *Revista Patio de Letras*, III, 1; pp. 103-116.
- DE LA TORRE LÓPEZ, Arturo E. (1991). *Dos cronistas vallisoletanos: Acosta y Polo de Ondegardo. Sus informaciones sobre idolatrías (pp. 259-278)*. En *VV. AA: Castilla de León en América*. vol.III, Valladolid: Caja de España.
- DUVIOLS, Pierre (1997). “Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: hacia el sistema sociocosmológico inca de oposición y complementariedad”. En *Bulletin du l'Institut Francais d'Études Andines*, XXVI, 3; pp. 279-305.
- ESPINOSA SORIANO, Waldemar (1960). “El alcalde mayor indígena en el virreinato del Perú” en *Anuario de Estudios Americanos*, XVII.
- ESTEVE BARBA, Francisco (1968). *Crónicas peruanas de interés indígena [Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXIX]*. Madrid: Ediciones Atlas.
- FOSSA, Lydia (2006). *Narrativas Problemáticas: Los Inkas bajo la pluma española*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto de Estudios Peruanos.

- GONZÁLEZ PUJANA, Laura (1993). La vida y la obra del Licenciado Polo de Ondegardo. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ PUJANA, Laura (1999). Polo de Ondegardo: un cronista vallisoletano en el Perú. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (1998). "Un jurista castellano en el encuentro de dos mundos: vida, negocios y descendencia del Lcdo. Polo Ondegardo". En Revista de Historia del Derecho "R. Levene", 34; pp. 225-252.
- HONORES, Renzo (2004). El licenciado Polo y su informe al licenciado Briviesca de Muñatones (1561)" en Ignacio Arellano y Fermín del Pino (editores): Lecturas y ediciones de crónicas de indios. Una propuesta interdisciplinaria. Madrid: Iberoamericana; pp. 387-407.
- HONORES, Renzo (2003). La asistencia jurídica privada a los señores indígenas ante la Real Audiencia de Lima, 1552-1570. Obtenido en <http://www.uoregon.edu/~caguirre/Honores.pdf> [13-08-2007]
- HONORES, Renzo (2004). Imágenes de los abogados en los Andes: Crítica social y percepción profesional (1550-1640). Obtenido en http://www.justiciaviva.org.pe/informes/historia/lasa_2004.doc [15-08-2007]
- JURADO, María Carolina (2002). Elites indígenas y prácticas de poder en el siglo XVI: aportes y limitaciones del Licenciado Polo Ondegardo en torno a la tributación. Obtenido de http://www.bn.gov.ar/archivos/anexos_libros/mat/h06.htm [12-01-2007]
- LEVAGUI, Abelardo (1991). Notas sobre la vigencia de los derechos indígenas y la doctrina indiana en Revista Complutense de Historia de América, 17; pp. 79-91
- LEVILLIER, Roberto (1956). Los Incas. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo (1965). "Juan de Matienzo, autor de Gobierno del Perú (su personalidad y su obra)" en Anuario de Estudios Americanos, XXII.
- MANZANO MANZANO, Juan (1948). La incorporación de las Indias a la Corona de Castilla. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- MONTES PÉREZ, Carlos (2002). Cronistas del imperio Inca. Antropología, realidad, ideología y ficción literaria en Ángel B. Espina Barrio (Compilador): Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; pp. 195-208.
- MURÚA, Martín de (1986) Historia general del Perú [1600-1611]. Madrid: Historia 16 [edición de M. Ballesteros Gaibrois].
- ONDEGARDO, Juan Polo (2002-2004). Los errores y supersticiones de los indios facadas del Tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo [1559]. En Del Pino, Fermín: Las crónicas de Indias y su edición. El caso de Polo (1559) en Histórica, XLI; pp. 287-317.
- ONDEGARDO, Juan Polo (1561). Informe al licenciado Briviesca de Muñatones sobre la perpetuidad de las encomiendas del Perú (1561). Ms. A.G.I., Patronato, 188, Ramo 22. [Trascripción de Fermín del Pino. s/e. p. 28].

- ONDEGARDO, Juan Polo (1917). Ordenanzas de las minas de Guamanga [1562] (pp. 139-151). En Urteaga, Horacio y Romero, Carlos (editores) [Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, t. IV]. Lima: Sanmartí.
- ONDEGARDO, Juan Polo (1917). Carta para el doctor Francisco Fernández de Liébana [1569] en Urteaga, Horacio y Romero, Carlos (editores) [Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, t. IV]. Lima: Sanmartí; pp. 153-160.
- ONDEGARDO, Juan Polo (1990). Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar a los indios en sus fueros [1571]. En González, Laura y Alonso, Alicia. El Mundo de los Incas. Madrid: Historia 16.
- ONDEGARDO, Juan Polo (1995). Guerra [de] los indios chiriguano [1574] [resumen]. En Del Pino, Fermín: “Los cañibales chiriguano, un reto etnográfico para dos mentes europeas: Acosta y Polo” en Del Pino, Fermín y Lázaro, Carlos (editores) Visiones de los otros y visión de los mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo? Madrid: Consejo Superior Investigaciones Científicas; pp. 57-88.
- PALLARES GONZÁLEZ, José Luis (1981). Estudio antropológico en la cultura inca del Perú. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- PEASE G. Y, Franklin (1966): “Notas sobre élite y derecho entre los incas”. En Anuario de Estudios Americanos, XXIII.
- PÉREZ GALÁN, Beatriz (2000) Notas sobre las ediciones de la obra de Polo de Ondegardo en Ignacio Arellano, Ignacio y Mazzotti, José Antoni (editores). Edición e interpretación de textos andinos. Actas del Congreso Internacional. Madrid: Iberoamericana-Vervuert; pp. 33-47.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl (1986). Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos. Lima: Fondo Editorial del Banco Central del Perú.
- PRESTA, Ana María (2000). Los encomenderos de La Plata 1550-1600. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2002). Diccionario de Autoridades [Edición facsimilar]. Madrid: Editorial Gredos.
- RIVARA DE TUESTA, María Luisa (2000). Wiracocha (Dios), pacha (mundo) y runa (hombre) en la cultura prehispánica (incaica) en Rivara de Tuesta, María Luisa. Pensamiento prehispánico y filosofía colonial en el Perú. Lima: Fondo de Cultura Económica, t. I: pp. 98-132.
- ROMERO, Carlos A. (1916). El licenciado Juan Polo de Ondegardo (pp. XV-XXVI). En Urteaga, Horacio (editor). Informaciones acerca de la religión y gobierno en los incas. [Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú, t. III]. Lima: Sanmartí.
- SOSA MIATELLO, Sara (2000). “No innovar el orden andino según el licenciado Polo” en Histórica, XXIV, 1; pp. 121-163
- VALCÁRCEL, Luis E. (1971). Historia del Perú antiguo. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

“Los negros no saben amar”. Nación, representación y exclusión en “La empla- zada” de Ricardo Palma

RICHARD LEONARDO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Rall31@hotmail.com

Resumen

Es una creencia generalizada, entre los críticos literarios, sostener que el romanticismo peruano fue incapaz de generar un proyecto de nación. Nos parece que esta afirmación es incorrecta, porque dicho proyecto no solo se plasmó en algunas novelas de este periodo (como ocurrió en el resto de Hispanoamérica), sino que también lo podemos encontrar en las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma. El siguiente artículo estudia “La emplazada” (1874), una de las pocas tradiciones que tiene como tema lo afrodescendiente. Nuestro objetivo es demostrar que, en este texto, se formula un proyecto de nación en el que se opina acerca de la inclusión/exclusión de la matriz afrodescendiente como parte integrante de la futura sociedad peruana. Además, nos proponemos revisar las relaciones intertextuales que el texto de Palma establece con Sab (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Matalaché (1928) de Enrique López Albújar.

Palabras claves: Literatura peruana decimonónica, Tradiciones peruanas, nación, representación, exclusión, afroperuano

Abstract

It is widely believed among literary critics that the Peruvian Romanticism was unable to generate a national project. I think this statement is incorrect because this project is not only reflected in some novels of this period (as in the rest of Latin America), but it can also be found in the Peruvian Traditions of Ricardo Palma (Lima, 1833-1919). The following article examines “The belonging” (1874), one of the few traditions whose

theme speaks on African descendents. Our goal is to show that, in this text, there is a national project. In this project, Palma develops an opinion on the inclusion / exclusion of African descent matrix as an integral part of the future Peruvian society. In addition, we propose to review the intertextuality that this text establishes with Sab (1841) Gertrudis Gómez de Avellaneda and Matalaché (1928) by Enrique López Albújar.

Keywords: Nineteenth-century Peruvian Literature, Tradiciones peruanas, Nation, Representation, Exclusion, Afroperuano.

Recibido: 10/2/2015 Aceptado: 21/4/2015

Introducción

En muchos países de Hispanoamérica, la novela romántica se constituyó como el artefacto cultural predilecto para imaginar la nación. Mediante ella, los grupos hegemónicos instrumentalizaron su anhelo por lo que consideraban debería ser reconocido como lo propio; de esta manera fijaron no solo los límites culturales de la nación futura, sino que, además, prescribieron quiénes deberían ser los llamados a formar parte de esta, desarrollando así un proyecto racial (una racialización)¹ que implicaba, por supuesto, una lógica de inclusiones y exclusiones.² Para el caso peruano, existe la creencia generalizada de que esta novela fue “incapaz de refractar las tensiones del mundo social, que no comprendió nuestra heterogeneidad cultural ni pudo constituir una metáfora de la nación en formación” (Velázquez Castro 2003: 285). Creencia errada, hay que decirlo, porque en el Perú sí se desarrolló una novela romántica que tuvo como preocupación medular este deseo de pensar la nación, como sucedió con obras como *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui o *Julia o escenas de la vida en Lima* (1860) de Luis Benjamín Cisneros, tan solo por citar un par de ejemplos.³

Ahora bien, me parece que no solo en la novela romántica se presenta este anhelo de imaginar la nación, sino que, también, se hace presente en otras manifestaciones literarias del periodo. Para ser explícitos, creo que podemos

1 Entiendo la racialización como el proceso de fabricar y utilizar la noción de raza en cualquiera de sus extremos (Dalal 2006:157).

2 Dos libros que estudian bien parte de este proceso son *Ficciones fundacionales* (2004) de Doris Sommer y *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica* (1996) de Fernando Unzueta.

3 Marcel Velázquez Castro desarrolla un estudio interesante sobre este fenómeno en “Novela romántica y nación: memorias f(r)riccionales y subjetividades protésicas”(2003).

reconocer esta voluntad en uno de los productos más interesantes y polémicos⁴ del romanticismo peruano: las tradiciones de Ricardo Palma.

Como se sabe, Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) es el representante más importante del movimiento romántico peruano; si bien cultiva con esmero las más diversas expresiones literarias, no hay duda de que en este conjunto vasto destacan notablemente sus Tradiciones peruanas. Respecto a estas últimas, un sector importante de la crítica especializada (Riva Agüero, García Calderón, Porrás Barrenechea) asume que en estas Tradiciones Palma se dedica a la tarea de reconstruir el pasado, pero también se afirma que dicha reconstrucción tiene un sesgo ideológico, como tan bien han probado Mariátegui y Cornejo Polar, porque se busca instaurar en ellas lo criollo como el elemento fundamental en la fundación de la nacionalidad peruana. Desde esta segunda apreciación, entonces, podemos afirmar que Palma, en sus Tradiciones, no se limitó simplemente a escriturar el pasado en un inocente gesto evocador, sino que formuló una serie de ideas que pretendían pronunciarse sobre algunos de los temas que se debatían en ese momento, como la construcción de la nación o los grupos étnico-raciales que deberían formar parte de ella.⁵

Una de estas tradiciones es “La emplazada”, que integra la segunda serie de las Tradiciones peruanas (1874) y que se constituye en una de las pocas narraciones de Ricardo Palma que trabajan el tema de lo afrodescendiente.⁶ Aquí se narra la historia del esclavo *Pantaleón*, un joven mulato que ejerce de médico

4 Francesca Denegri anota: “El género de Palma nace de sus lecturas de documentos olvidados en los archivos coloniales, que luego él reconstruye, por episodios. Sin embargo, sus pretensiones de veracidad histórica fueron a menudo recibidas con fuertes críticas por parte de los historiadores de la época en el Perú y otros lugares de Hispanoamérica” (1996: 31).

5 Gonzalo Portocarrero explica: “Las Tradiciones peruanas no pretenden ser un tratado de historia o sociología, es decir, un texto inspirado en los ideales de objetividad y precisión. Más bien, se encuentra en Palma el afán por crear comunidad, por acercar a la gente, desmitificando algunos, reivindicando a otros, sintiéndose igual a todos, imaginando un mundo simpático y casi feliz, quieto y sin grandes catástrofes, que se deshilvana en pequeñas historias” (2010:201). Comparto la idea de comunidad, pero habría que especificar que se trata de la comunidad criolla (heredera de lo español), que se reconoce como el grupo dominante y aspira a ser hegemónico, dejando afuera a los miembros de los grupos subalternos (negros e indios), quienes en estas tradiciones no tienen la condición de sujetos, sino de objetos destinados a provocar hilaridad, ya sea por su ignorancia o ingenuidad.

6 Palma explica la razón de esta ausencia al decir: “Con el cristianismo, que es fraternidad, nos vino desde la civilizada Europa, y como una negación de la doctrina religiosa, la trata de esclavos. Los crueles expedientes de que se valían los traficantes en carne humana para completar en las costas de África el cargamento de sus buques, y la manera bárbara cómo después eran tratados los infelices negros no son asuntos para artículos del carácter ligero de mis Tradiciones” (citado en Velázquez Castro 2005: 169). Puede encontrarse un estudio preliminar sobre estas tradiciones en Oswaldo Holguín (2003).

en la hacienda de su amo y que despierta el interés de *Verónica* de Aristizábal, condesa viuda de *Puntos Suspensivos*. *Esta mujer lo convierte en su amante*. *Gertrudis*, una esclava de quince a dieciséis años y consentida de doña Verónica, llega a la hacienda y se involucra con Pantaleón. La condesa, informada de este último hecho por un despedido pretendiente de Gertrudis, manda azotar al esclavo y, como no logra que este confiese su traición, ordena echarlo en una paila de miel hirviendo, pero antes de cumplir con la condena, *Pantaleón* emplaza a su antigua amante dentro de un año ante el tribunal de Dios (la condena a muerte), lo que se cumple exactamente previa locura de la condesa.

Esta historia, que podría pensarse como un ejemplo más de la doble moral de la sociedad colonial limeña, revela un incipiente proyecto de nación, que incluye, a su vez, un proyecto racial, que opina sobre la conveniencia o no de la inclusión de lo afrodescendiente como parte integrante de la sociedad peruana. En lo que sigue, veremos la manera en la que se instrumentalizan dichos proyectos en “La emplazada” de Ricardo Palma.

Representación y racialización de lo afrodescendiente en “La emplazada”

El narrador de “La emplazada” inicia esta tradición con las siguientes palabras:

Confieso que, entre las muchas tradiciones que he sacado a luz, ninguna me ha puesto en mayores atrenzos que la que hoy traslado al papel. La tinta se me vuelve borra entre los puntos de la pluma, tanto es de espinoso y delicado el argumento. Pero a Roma por todo, y quiera un buen numen sacarme airoso de la empresa, y que alcance a cubrir con un velo de decoro, siquier no sea muy tupido, este mi verídico relato de un suceso que fue en Lima más sonado que las narices. (1977 [1874]: 84)

Como puede observarse, el narrador asume que el asunto sobre el que trata el texto que presenta es problemático para la sociedad de su tiempo, tanto así que reconoce encontrar dificultades para narrarlo. Ahora bien, ¿a qué se debe este recato? Pues es simple, “La emplazada” da cuenta de una situación transgresora para la época en la que se escribe: el deseo sexual manifiesto de una mujer blanca por un esclavo negro.

Si bien el tema del “noble amante negro” era común en el romanticismo europeo (Sommer 2004:168),⁷ lo cierto es que para Hispanoamérica era toda-

7 El ejemplo mayor de esta tendencia es indudablemente Buj Jargal (1826) de Víctor Hugo. De otro lado, Doris Sommer explica la razón de esta aceptación en Europa: “Parte de su atrac-

vía un tabú en la segunda mitad del siglo XIX. Salvo el caso de Cuba, donde se desarrolló la novela antiesclavista,⁸ el resto de nuestros países no podían concebir discursivamente este tipo de relaciones interétnicas. Esto se debe fundamentalmente a que en ese entonces, nuestra memoria social estaba fuertemente plagada de imágenes de violación en las que los hombres blancos abusaban sexualmente de las mujeres de los grupos subalternizados (indios y afrodescendientes). En este sentido, no podía aceptarse (ni siquiera imaginarse) que un hombre perteneciente a estos grupos subalternos aspirara a relacionarse con una mujer blanca, y, peor aún, que una mujer blanca consintiera en desear a un varón miembro de estos grupos.⁹ En el caso de los afrodescendientes, esta situación se radicalizaba, no solo por el hecho de que el negro ocupaba el escalón más bajo en la jerarquía social, es decir, era el “último otro” (Walsh, 2006: 37), sino porque evocaba un fantasma que rondaba a los sectores criollos desde la colonia: la figura del varón negro como un espacio de poder físico y potencia sexual, capaz de seducir y satisfacer a las mujeres blancas debido a estos atributos. Por eso, el texto de Palma es problemático, porque narra un hecho que no encaja en el imaginario colectivo peruano e hispanoamericano: el deseo sexual de una mujer blanca por un hombre negro.

Ahora bien, cómo Ricardo Palma logró que esta relación prohibida socialmente sea aceptada por el público, al menos en el terreno de la ficción.¹⁰ En otras palabras, cómo consiguió Palma que este tipo de romance sea verosímil.

tivo heroico era, sin duda, el efecto catártico que producían cuando perdían [los personajes afrodescendientes], de modo inevitable, ante las injustas pero inamovibles leyes del estado” (2004: 368).

- 8 Puede consultarse sobre el tema Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX (1990) de Mercedes Rivas.
- 9 Frantz Fanon dice: “Como el blanco es el señor, y más sencillamente, el varón, puede darse el lujo de acostarse con muchas mujeres. Esto es cierto en todos los países y más aún en las colonias. Pero si una blanca acepta a un negro la cosa adquiere automáticamente un aspecto romántico. Hay ofrenda, no violación” (2009:68).
- 10 Bajtin explica: “Al construir mi enunciado [una tradición, por ejemplo], yo trato de determinarla de una manera activa; por otro lado, intento adivinar esta contestación, y la respuesta anticipada a su vez influye activamente sobre mi enunciado (esgrimo objeciones que estoy presintiendo, acudo a todo tipo de restricciones, etc.) Al hablar siempre tomo en cuenta el fondo aperceptivo de mi discurso que posee mi destinatario: hasta qué punto conoce la situación, si posee o no conocimientos específicos de la esfera comunicativa cultural, cuáles son sus opiniones y convicciones; cuáles son sus prejuicios (desde mi punto de vista), cuáles son sus simpatías y antipatías; todo esto [de]terminará la activa comprensión respuesta con que él reaccionará a mi enunciado. Este tanteo determinará también el género del enunciado, la selección de procedimientos de estructuración y, finalmente, la selección de los recursos lingüísticos, es decir, el estilo del enunciado” (1982: 286).

En un pasaje de “La emplazada”, en el que aparece por primera vez Pantaleón, el narrador lo describe en los siguientes términos:

Había entre ellos [los esclavos] un robusto y agraciado mulato, de veinticuatro años, a quien el difunto conde había sacado de pila y, en su calidad de ahijado, tratado siempre con especial cariño y distinción. A la edad de trece años, Pantaleón, que tal era su nombre, fue traído a Lima por el padrino, quien lo dedicó a aprender el empirismo rutinerio que en esos tiempos se llamaba ciencia médica. (1977[1874]:85)

Notemos que Pantaleón no es un afrodescendiente en “estado puro”, sino que se trata de un mulato, un producto del mestizaje entre lo blanco y lo negro (aunque el texto no lo exprese directamente, podemos inferir que es el hijo del Conde, debido al trato preferencial que este último le prodiga).¹¹ El hecho de ser representado como un mestizo¹² no es gratuito, sino que obedece a una lógica en la que se asume que de los dos componentes raciales que lo originaron, es el blanco el que naturalmente se impone. Esto explicaría el motivo de que en la descripción de este personaje se resalte no solo su fortaleza física (un signo atribuido a lo afrodescendiente), sino, sobre todo, su belleza y, más importante aún, la habilidad que posee para aprender. Más adelante, el narrador refiere:

Quando el conde consideró que su ahijado sabía ya lo suficiente para enmendarle una receta al mismo Hipócrates, lo volvió a la hacienda con el empleo de médico y boticario, asignándole cuarto fuera del galpón habitado por los demás esclavos, autorizándolo para vestir decentemente y a la moda, y permitiéndole que ocupara asiento en la mesa donde comían el mayordomo o administrador, gallego burdo como un alcornoque, el primer caporal, que era otro ídem fundido en el mismo molde, y el capellán, rechoncho fraile mercedario y con más cerviguillo que un berrendo de Bujama. Estos, aunque no sin murmurar por bajo, tuvieron que aceptar por comensal al flamante doctor; y en breve, ya fuese por la utilidad de servicios que éste les prestara librándolos en más de un atracón, o porque se les hizo simpático por la agudeza de su ingenio y distinción de modales, ello es que el capellán, mayordomo y caporal no podían pasar sin la sociedad del esclavo, a quien trataban como a íntimo amigo y de igual a igual. (1977[1874]:85)

La peculiaridad de poder “enmendarle una receta al mismo Hipócrates” revela la gran destreza que desarrolla Pantaleón en la medicina. Se trata, por lo tanto, de una persona muy inteligente. Carlos Aguirre nos dice que los afrodes-

11 De la misma opinión, Velázquez Castro (2005: 179).

12 El término mestizo remite, en el sistema de castas español, al cruce del blanco y del indígena; el mulato es el cruce de blanco y negro. Utilizaré los términos mestizo y mestizaje, a menos que se indique algo distinto, en su sentido genérico de combinaciones múltiples, sin tener en cuenta la pertenencia racial de los individuos.

endientes en el Perú fueron representados como seres inferiores, liminares, atrapados en el pasado, escasamente inteligentes, estéticamente desagradables, carentes de individualidad, perezosos, agresivos, libidinosos, incapaces de vivir en libertad y ajenos a la política (2005b:13). Como se habrá percibido, Pantaleón escapa a esta política de las representaciones, porque es bello, hábil, trabajador e inteligente (rasgos que se deben a la parte blanca de su origen). Estas cualidades permiten que el resto de trabajadores que habitan la hacienda (entre los que se destacan el administrador y el capellán) lo acepten. De la cita anterior, se puede colegir que Pantaleón es rechazado, en un primer momento, por su condición de negro y esclavo (el uso irónico del término *dotor*, que alude a la presunta incapacidad de los afrodescendientes de pronunciar correctamente el castellano, lo prueba así).¹³ Sin embargo, en mérito a las cualidades con las que es que representado (aunado al uso de la vestimenta “decente y a la moda”, que lo diferencia del resto de esclavos) posibilitan que se lo considere como un igual. Del mismo modo, estas características permitirán que la condesa lo incluya en su círculo más cercano y, luego, se enamore de él. Como leemos en el texto:

Pero Pantaleón no sólo gozaba del prestigio que da la ciencia, sino que su cortesanía, su juventud y su vigorosa belleza física formaban contraste con la vulgaridad y aspecto del mercedario y los gallegos. Verónica era mujer, y con eso está dicho que su imaginación debía dar mayores proporciones al contraste. El ocio y aislamiento de vida en una hacienda, los nervios siempre impresionables en las hijas de Eva, la confianza que para calmarlos se tiene en el agua de melisa, sobre todo si el médico que la propina es joven, buen mozo e inteligente, la frecuencia e intimidad del trato y... ¡qué sé yo!..., hicieron que a la condesa le clavara el pícaro de Cupido un acerado dardo en mitad del corazón. (1977[1874]:85)

Del fragmento citado, llama la atención de que el narrador no solo apele a la representación *sui géneris* que desarrolla sobre Pantaleón, sino que necesite para lograr la verosimilitud de la historia que está narrando, explicar la conducta anómala de Verónica en función a las supuestas debilidades de la mujer. Es decir, la Condesa no se enamora de Pantaleón solo por los atributos físicos e intelectuales de este, sino porque ella, debido a su género, es proclive a cometer ciertos deslices. La copla con la que finaliza esta parte de la tradición, suscribe nuestra afirmación. El narrador cita: “Pocos eclipses el sol / y mil la luna padece; / que son al deslíz más prontas / que los hombres las mujeres” (1977[1874]: 86).

13 Carlos Jáuregui nos dice que “el Otro [...] no habla, sino que balbucea ininteligiblemente” (2008:461).

Doña Verónica es representada como una persona superficial, porque se limita a valorar a las personas teniendo en cuenta su exterior (establece diferencias entre el joven doctor y los otros empleados de la hacienda). Además, observemos que el narrador añade otros elementos como los responsables de que la Condesa termine relacionándose con su esclavo: el ocio, el aislamiento y, otra vez, un defecto de género: el carácter impresionable propio de las “hijas de Eva”. Me parece que este excesivo uso de recursos retóricos que buscan lograr la verosimilitud del hecho narrado, se originan en el temor que Palma sentía de que lo que estaba contando fuera rechazado por inadmisibile y, peor aún, por abominable ante los ojos de la sociedad. Como acabamos de ver, para hacer creíble este tipo de relación interétnica, no bastó la operación estética de blanqueamiento realizada sobre Pantaleón, sino que se tuvo que invocar a los supuestos defectos de género propios de la mujer. Estos desnudos parecen ser una prueba efectiva de la enorme resistencia que encontraba el aceptar en aquella época un tipo de relación de esta naturaleza.

Si nos ceñimos a lo revisado hasta este momento, la propuesta que se formula en esta tradición es sumamente interesante y revolucionaria par el siglo XIX peruano: dos miembros de dos grupos étnicos- raciales distintos deciden romper las barreras sociales y viven una relación sentimental. Estamos ante un acto transgresor, que funda un nuevo orden, en que lo negro no solo es aceptado por lo blanco, sino que, incluso, es deseado. Sin embargo, esta historia de armonía y mestizaje se viene abajo con la llegada de otro personaje afrodescendiente: Gertrudis, la joven esclava que se llega a interponerse entre Verónica y Pantaleón. El narrador relata:

Un año después de establecida la condesa en la hacienda, hizo salir de un convento de monjas de Lima a una esclavita, de quince a diez y seis abriles, fresca como un sorbete, traviesa como un duende, alegre como una misa de aguinaldo y con un par de ojos negros, tan negros que parecían hechos de tinieblas. Era la predilecta, la engreída de Verónica. Antes de enviarla al monasterio para que perfeccionase su educación aprendiendo labores de aguja y demás cosas en que son tan duchas las buenas madres, su ama la había pagado maestros de música y baile; y la muchacha aprovechó tan bien las lecciones que no había en Lima más diestra tañedora de arpa, ni timbre de voz más puro y flexible para cantar la bella Aminta y el pastor feliz, ni pies más ágiles para trenzar una sajuriana, ni cintura más cenceña y revolucionaria para bailar un bailecito de la tierra. (1977[1874]: 86)

De esta cita, podemos extraer la representación que el narrador elabora sobre Gertrudis. Se trata de una mujer muy joven y atractiva (a diferencia de su ama que frisa las cuatro décadas). Además, es “traviesa” y “alegre”. Si bien la

mención de estos rasgos posibilitan, en el relato, la explicación de porqué Pantaleón se enamora de esta muchacha, también el uso de estos términos que utiliza el narrador para describir a Gertrudis, nos recuerdan el repertorio cultural que Occidente ha utilizado para jerarquizar al afrodescendiente, a quien se le atribuye la incapacidad para seguir el orden y la ley, propenso al relajamiento y el jolgorio. En ese sentido, resulta interesante que en esta descripción, el narrador destaque del rostro de Gertrudis los ojos (tópico reiterado en las descripciones que se realizan sobre los afrodescendientes en la literatura hispanoamericana).¹⁴ No solo por ser bellos, sino porque “parecían ser hechos de tinieblas”. Resulta evidente que el símil no corresponde únicamente al color de los ojos, sino también al hecho de evocar lo negativo, lo maligno. Situación que adelanta y corrobora la conducta desleal que este personaje afrodescendiente femenino asumirá frente a su ama, al arrebatarle el amor de Pantaleón. Como puede apreciarse, Gertrudis es desagradecida, porque hay que recordar que Verónica, la condesa, no solo la tenía como su consentida, sino que la educó: le puso maestros de música y baile, aprendió el arte del bordado. Pero aún así, esta esclava traiciona la confianza de su ama, enredándose sentimentalmente con Pantaleón.

Un aspecto interesante de esta descripción es que el narrador apela a un lenguaje culinario para representar a Gertrudis, nos dice que es “fresca como un sorbete”, es decir, como un helado, y, más adelante, refiere que: “Describir la belleza de Gertrudis sería para mí obra de romanos. Pálido sería el retrato que emprendiera yo hacer de la mulata, y basta que el lector se imagine uno de esos tipos de azúcar refinada y canela de Ceylán” (1977[1874]: 87-88). En efecto, el narrador construye una analogía entre la comida y el cuerpo de la mujer afrodescendiente. Ella es un “sorbete”, “azúcar refinada y canela de Ceylán”. Para explicarlo mejor: el cuerpo de la mujer negra es un manjar que el varón blanco no puede despreciar. Estamos ante la ecuación simbólica cultural típica implementada desde la Colonia: comida igual sexo, que expresa lo activo y lo pasivo, el comer y ser comido.

A decir verdad, también el narrador utiliza este lenguaje culinario para referirse a la Condesa. Leemos: “Doña Verónica Aristizábal, no embargante sus cuarenta pascuas floridas, era, por los años de 1688, lo que en toda tierra de herejes y cristianos se llama una buena moza. Jamón mejor conservado, ni en Westfalia” (1977[1874]:84). Doña Verónica Aristizábal es comparada con un “jamón mejor conservado”, es decir con un alimento que todavía puede ser consumido. Pero hay que dejar en claro que si bien esta terminología podía utilizarse para referirse a las mujeres blancas, como doña Verónica, muchas ve-

14 Para conocer los rasgos físicos de los afrodescendientes que se privilegian en las narraciones hispanoamericanas, consultar *Del diablo mandinga al muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX* (2001) de Jean-Pierre Tardieu.

ces, por no decir siempre, esta quedaba solo en el pensamiento, mientras que cuando se trataba de una mujer perteneciente a los grupos subalternos (indios o negros), la cosa era real y efectiva. Como afirma bien Maribel Arrelucea, refiriéndose a las mujeres afrodescendientes, “la esclava, entonces, era denigrada tanto por ser mujer como por ser esclava” (2009: 39).

De acuerdo a esta lógica, se entiende la manera cómo los personajes de la hacienda estiman a Gertrudis. En el relato leemos:

La llegada de Gertrudis a la hacienda despertó en el capellán y el médico todo el apetito que inspira una golosina. Su reverencia frailuna dio en padecer de distracciones cuando abría su libro de horas; y el médico boticario se preocupó con la mocita a extremo tal que, en cierta ocasión, administró a uno de sus enfermos pala ja en vez de goma arábica, y en un tumbo de dado estuvo que lo despachase sin postillón al país de las calaveras. (1977[1874]:88)

Gertrudis, joven y atractiva, despertó, en el capellán y en Pantaleón, “el apetito que inspira una golosina”, por lo tanto, se trata de un objeto, que puede y debe ser devorado, poseído. Es precisamente este anhelo el que provocará que la armonía establecida en la hacienda acabe. Fijémonos cómo Gertrudis trastoca el orden y los hábitos de estos personajes varones: el capellán estaba distraído, el médico, tan hábil y metódico en antaño, ahora por culpa de la mulata se confunde y casi mata a una persona. Precisemos ahora de que en el relato, esta mujer es considerada como un objeto perturbador, capaz de alterar el equilibrio del mundo social de la hacienda, pero debe remarcarse que dicha perturbación es provocada por su cuerpo.

En el decurso de la historia, nos enteramos de que Gertrudis experimenta un romance con Pantaléon, y el capellán, presa de celos, va con el chisme donde la Condesa. El narrador refiere:

Así se explica que el capellán no tardase en comprender y adquirir pruebas de que entre Pantaleón y Gertrudis existía lo que, en política, llamaba uno de nuestros prohombres connivencias criminales. El despedido rival pensó entonces en vengarse, y fue a la condesa con el chisme, alegando hipócritamente que era un escándalo y un faltamiento a tan honrada casa que dos esclavos anduviesen entretenidos en picardihuelas que la moral y la religión condenan. ¡Bobería! No se fundieron campanas para asustarse del repique. (1977[1874]:88)

No es menos que sarcástico que el capellán apele a la moral y la religión para deslegitimar la relación entre Gertrudis y Pantaleón. En este mundo representado, no es ilícito que un servidor de la iglesia, un capellán, entre en trato carnal con una mujer (peor aún si se trata de una esclava), pero sí es “pecado” que dos

esclavos se relacionen sentimentalmente. Esta situación revela la doble moral que se practica en la sociedad colonial, y que el narrador de la tradición denuncia al calificar de “hipócrita” al capellán por su conducta. Ahora bien, la condesa, enterada de esta traición, debe disimular el enfado y, luego de agradecer “el cristiano aviso” y prometer “que ella sabría poner orden en su casa”, reflexiona sobre lo que debe hacer. Es entonces que doña Verónica de Aristizábal decide vengarse:

Una hora después, Verónica, afectando serenidad de espíritu, se dirigió al trapiche e hizo llamar al médico. Pantaleón se presentó en el acto, creyendo que se trataba de asistir a algún enfermo. La condesa, con el tono severo de un juez, lo interrogó sobre las relaciones que mantenía con Gertrudis, y exasperada por la tenaz negativa del amante, ordenó a los negros que, atándolo a una argolla de hierro, lo flagelasen cruelmente. Después de media hora de suplicio, Pantaleón estaba casi exánime. La condesa hizo suspender el castigo y volvió a interrogarlo. La víctima no retrocedió en su negativa; y más irritada que antes, la condesa lo amenazó con hacerlo arrojar en una paila de miel hirviendo.

La energía del infortunado Pantaleón no se desmintió ante la feroz amenaza, y abandonando el aire respetuoso con que hasta ese instante había contestado a las preguntas de su ama, dijo:

— Hazlo, Verónica, y dentro de un año, tal un día como hoy, a las cinco de la tarde, te cito ante el tribunal de Dios.

— ¡Insolente! — gritó furiosa la condesa, cruzando con su chicolillo el rostro del infeliz—. ¡A la paila! ¡A la paila con él!

¡Horror!

Y el horrible mandato quedó cumplido en el instante. (1977[1874]:88-89)

Resulta irónico el final que Palma le depara a Pantaleón: muere en una paila de miel hirviendo. Recordemos que el médico cae en tentación por querer apoderarse de esa “golosina”, de esa “azúcar refinada”, llamada Gertrudis, y, precisamente, la condesa pareciera concederle el deseo de colmarse con lo dulce (la miel hirviendo), tanto así que le provoca la muerte. De otro lado, es significativa la certidumbre que posee Pantaleón por “emplazar” a Verónica, es como si este personaje fuera consciente de poseer un extraordinario poder. Luego de los acontecimientos referidos, Verónica se enferma, pierde la razón y el día señalado por Pantaleón ocurre lo siguiente:

Y así llegó la mañana del día en que expiraba el fatal plazo, y iadmirable fenómeno!, la condesa amaneció sin delirio. El nuevo capellán que había reemplazado al mercedario fue llamado por ella y le oyó en confesión, perdonándola en nombre de Aquel que es todo misericordia.

El sacerdote dio a Gertrudis su carta de libertad y una suma de dinero que la obsequiaba su ama. La pobre mulata, cuya fatal belleza fue la causa de la tragedia, partió una hora después para Lima, y tomó el hábito de donada en el monasterio de las clarisas.

Verónica pasó tranquila el resto del día.

El reloj de la hacienda dio la primer campanada de las cinco. Al oírla, la loca saltó de su lecho, gritando:

— ¡Son las cinco! ¡Pantaleón! ¡Pantaleón!

Y cayó muerta en medio del dormitorio. (1977[1874]:89)

Tal como lo predijo el joven médico, la condesa muere el día indicado por él. Este suceso confirma una característica que se le atribuye a lo afrodescendiente: su nexa con lo oculto y lo sobrenatural. Pantaleón, pese a ser un hombre inteligente y educado, pese a formar parte de lo civilizado, deja traslucir su parentesco con lo fabuloso y extraordinario (debido a su origen africano), al lograr condenar a muerte a otra persona.

En este punto del análisis es pertinente preguntarse, ¿por qué la condesa no castiga de igual manera a Gertrudis, quien en palabras del narrador, es la culpable de todo esta desgracia? Tal vez para amenguar su culpa y hacer votos en la otra vida, pero también podemos leer esta acción en el sentido de que Verónica entiende que no son las mujeres por sí mismas las culpables, sino la belleza con la que han sido estigmatizadas. En la lógica del relato, la belleza en la mujer es un valor negativo, perjudicial, prueba de esta afirmación lo constituye el hecho de que Gertrudis, una vez muerta la Condesa, tome los hábitos y se enclaustre en el Monasterio de las Clarisas; de esta manera esta belleza, su aspecto nocivo, es neutralizada, al interior de las paredes de un convento, lejos de la mirada y el deseo de los varones. Como dice Maribel Arrelucea: “Las esclavas soportaban viejos estereotipos raciales: ser de piel negra encarnaba el pecado, las sindicaban como criaturas peligrosas, tentadoras, dispuestas a la lujuria, promiscuas y sin honor” (2009:23). Es por eso, que esta criatura debía ser encerrada, para que no provoque más desgracias debido a lo peligroso que representaba para el varón (sobre todo, blanco).

Una alegoría nacional

La particularidad de que Verónica, una mujer blanca, una aristócrata, sea representada como un personaje que busca relacionarse sentimentalmente con Pantaleón, un hombre negro, esclavo, podría leerse como el intento discursivo de fundar un nuevo orden social y simbólico, un acto transgresor, donde las ra-

zas y las clases sociales no importan. Pero, esta tentativa queda frustrada, en el mismo relato, no solo por la inconsistencia afectiva de Pantaleón (quien estropea todo por un afán sexual, reiterando el estereotipo de la supuesta hipersexualidad propia de los afrodescendientes), sino por culpa de otro integrante de este grupo étnico-racial subalternizado: Gertrudis, quien pese a tener un estatus privilegiado en la hacienda por ser consentida de la Condesa, no duda en entregarse sexualmente a Pantaleón, pagando de mala manera los cuidados y las gracias que le proveía su ama. Un detalle que debe resaltarse es que no estamos hablando sobre personajes afrodescendientes en “estado puro” (bozales), sino de mulatos, que ya tienen la ventaja, según la lógica de la época, de haberse mestizado con lo blanco, de allí el origen de sus cualidades. A pesar de ello, estos afromestizos actúan de modo incorrecto, porque hay en ellos “algo” que impide que entren en comunión con los blancos. Hegel (1997) llamó a este rasgo Principio africano, en el que explicaba que la voracidad, sensualidad e irracionalidad de los negros se debía a su origen africano, estigma del cual nunca podrían desprenderse.

Un aspecto interesante de la historia que se nos narra consiste en que Pantaleón es el hijo ilegítimo del Conde Puntos Suspensivos y, al quedar viuda la Condesa, quien no debía de ignorar la filiación entre su difunto esposo y el joven médico, decide convertir a este último en su amante. ¿Qué implica esta decisión narrativa? ¿Es apenas la evocación de un hecho “escandaloso” propio de la Colonia? No creo que sea tan sencillo. Más bien me parece que esto se debe a que estamos ante un intento de reconstituir la familia (que en nuestra lectura puede alegorizar la nación peruana), colocar al hijo bastardo del Conde, un mulato, en el lugar de su padre. Sin embargo, el recorrido narrativo nos muestra que esto es imposible, debido a las debilidades propias de los miembros pertenecientes al grupo afrodescendiente.

Marcel Velázquez Castro nota un detalle importante a este respecto, para este crítico se produce la ausencia de voluntad del esclavo en la relación amorosa con la condesa, en el texto no habría un elemento que establezca directamente si este aceptaba libremente los asedios amorosos de su ama o es que estaba obligado a soportarlos, “sin embargo, el hecho de mantener paralelamente amores con la bella esclava prueba que Pantaleón no amaba a la condesa” (2005: 180). Este último argumento no me parece del todo correcto, en su lugar pienso que la conducta de Pantaleón se explica como una manifestación más de la atribuida hipersexualidad de los negros, si no recordemos que este, desde que vio a Gertrudis, ya concibió el hecho de poseerla.

Para finalizar este acápite, podemos decir que “La emplazada” pareciera sugerir que esta unión (entre blancos y negros) es imposible, pero no porque estos personajes sociales no puedan amarse (de hecho Pantaleón es producto de este tipo de relación), sino porque los negros no son leales ni constantes

debido a que en ellos el Principio africano los condena a volver a la barbarie propia de su origen, así por más que se les eduque, por más que se les enseñe la religión, por más que se los trate civilizadamente, tarde o temprano, terminarán por traicionar al blanco. No me parece exagerado sostener que la historia de “La emplazada” vehicula un proyecto nacional y, por lo tanto, racial sobre la incorporación de lo afrodescendiente en la consolidación del proyecto nacional criollo. En esta nación (que se reclama asimismo como blanca o blanco mestiza), lo negro (y sus derivaciones como lo mulato) no tienen lugar.¹⁵ El mestizaje (al menos con lo afrodescendiente) en este sentido no es más que una alternativa errónea y que, por lo tanto, debe evitarse.

“La emplazada”, *Sab* y *Matalaché*

No me parece que sea una casualidad que el personaje que provoca el fracaso de la relación sentimental entre Pantaleón y Verónica se llame Gertrudis. Digo esto porque precisamente este nombre evoca al de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la autora de *Sab* (1841), la novela antiesclavista. Resulta curioso e, incluso, irónico, porque la novela de esta escritora aborda un tema similar al tratado por Palma en “La emplazada”. En *Sab* se narra el amor imposible entre el esclavo del mismo nombre y Carlota, su ama.¹⁶ El personaje negro de Gómez de Avellaneda tiene mucha similitud con Pantaleón: se trata de un esclavo (un mulato), bello, inteligente y educado, que vive en una hacienda y se enamora de la dueña de esta última. Lo irónico estriba en que mientras la novela de la cubana intenta evidenciar el tratamiento injusto que recibe el esclavo (probando que el afrodescendiente también sufre como cualquier otro ser humano, por lo que en este relato se resaltan sus cualidades), la tradición de Ricardo Palma pareciera recordarnos que este personaje afrodescendiente, el mulato Pantaleón, si bien posee una serie de atributos positivos, también es propenso a desarrollar actos impunes, debido a su africanía que lo ata a su cuerpo; este es el caso no solo de Pantaleón, sino de Gertrudis, ambos olvidan la deuda moral que tienen con su ama, por los tratos preferenciales que esta les ha otorgado; ellos están dispuestos a poner en riesgo su estatus en la hacienda con tal de satisfacer su instinto sexual, hecho que enfatizaría que lo afrodescendiente no puede escapar de su cuerpo, lo que equivale a remitirlo a la naturaleza y la barbarie.

15 Francesca Denegri afirma que los varones afroperuanos constituyen un espacio que no encuentran lugar en la comunidad imaginada del Perú del siglo XIX (2003: 133).

16 Sobre esta novela existen diversos estudios importantes; sin embargo, uno que resalta y relaciona la novela con las alegorías fundacionales de la nación es el de Doris Sommer “Sab c'est moi”, capítulo IV de *Ficciones fundacionales* (2004).

En esta línea de interpretación, ¿podemos decir que Ricardo Palma al escribir “La emplazada” tuvo en cuenta la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda? Bajtin nos enseña que “Todo enunciado, desde una breve réplica del diálogo cotidiano hasta una novela grande o un tratado científico, posee, por decirlo así, un principio absoluto y un final absoluto; antes del comienzo están los enunciados de otros, después del final están los enunciados respuestas de otros” (Bajtin 1982, 260). En efecto, un enunciado no nace en el vacío, sino que es producto de uno anterior y, por lo común, genera la aparición de otro enunciado. En este sentido, creo que esta tradición de Ricardo Palma dialoga con el texto de Gómez de Avellaneda, no solo por el tema común que trabajan en sus textos, sino por la elección, por parte de Palma, del nombre “Gertrudis” para bautizar a uno de sus personajes. Resulta difícil creer que el tradicionista no haya conocido Sab, dada la fama que la autora cubana ostentaba no solo en Hispanoamérica, sino, sobre todo, en España.¹⁷ Ahora bien, ¿qué tipo de relación dialógica establecen ambos textos?¹⁸ Pues creo que el de la crítica, porque el texto de Palma contradice la propuesta ideológica de Sab. Mientras en la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda puede encontrarse una formulación de las capacidades humanas del afrodescendiente, mérito suficiente para ser considerado como parte integrante la nación cubana, Palma, con su tradición, pareciera explicarnos que este hecho es imposible, por la naturaleza del negro. El escritor peruano reconoce que el proceso de mestizaje con lo blanco es positivo para el afrodescendiente, pero que no es suficiente, debido, como ya dijimos anteriormente, a este Principio africano.

Otro texto el que puede reconocerse estas relaciones de intertextualidad con “La emplazada” es Matalaché (1928) de Enrique López Albújar. En esta novela, tenemos a José Manuel, un esclavo negro (un mulato, hijo ilegítimo de un aristócrata) que se enamora de María Luz, la hija de su amo, el dueño de la hacienda La Tina. En este texto nos encontramos, otra vez, con un personaje femenino blanco, que desea sexualmente a un varón negro. En Matalaché, José Manuel se siente prendado por la hija del amo, pero no se atreve a aspirar a ella, por saberse inferior. Es María Luz la que desarrollará toda una estrategia para romper estas barreras sociales y raciales. José Manuel es el “padrillo” de

17 Sobre la recepción de Sab en Hispanoamérica y España consultar el texto de Cira Romero “Gertrudis la magna” (2013: 23).

18 Bajtin añade: “Una obra, igual que una réplica del diálogo, está orientado hacia la respuesta de otro (de otros), hacia su respuesta comprensiva, que puede adoptar formas diversas: intención educadora con respecto a los lectores, propósito de convencimiento, comentarios críticos, influencia con respecto a los seguidores y epígonos, etc.; una obra determina las posturas de respuesta de los otros en condiciones complejas de la comunicación discursiva de una cierta esfera cultural” (1982:265).

la hacienda y tiene que embarazar a las esclavas. En una oportunidad, le toca este trance a Rita, esclava personal de María Luz, lo que hace esta última es, aprovechando la oscuridad del recinto, ocupar el lugar de su esclava. Como vemos, no es el varón afrodescendiente el que seduce, sino la ama, tal como ocurrió en “La emplazada”, en la figura de la condesa Verónica de Aristizábal.

Un hecho que terminaría probando estas relaciones de intertextualidad, es el final que recibe José Manuel en Matalaché, el cual, es castigado por la audacia de haber sostenido un relación con la hija de su amo, este último decide ajusticiarlo mandando a que lo arrojen a una tina con jabón hirviendo. Incluso la escena es similar a la que Palma nos entrega en “La emplazada”. Tenemos a dos esclavos sosteniendo de ambos brazos a José Manuel, mientras el amo le reclama a este su conducta desleal (el hacendado le guardaba consideración y le facilitaba una serie de beneficios que el resto de esclavos no gozaban). José Manuel, igual que Pantaleón, se muestra altivo, seguro de sí mismo, tanto que le contesta violentamente a su amo. El hacendado le golpea la cara ante la insolencia de sus palabras, recordemos que en la tradición de Palma, doña Verónica también algo semejante ante la actitud desafiante de Pantaleón: lo golpea el rostro con un chicotillo.

En *Matalaché* nos encontramos con el intento de López Albújar de lograr que se considere la matriz negra como parte del proyecto de consolidación nacional, que en ese momento, la primera mitad del siglo XX, se debatía en el Perú, mediante el indigenismo, paradigma que proponía la incorporación del indio como parte de esta nación. López Albújar propone que el negro debería ser este “otro” a tomar en cuenta y no el indio (que es borrado en su novela, igual que en “La emplazada”), para esto nos presenta a José Manuel, un mulato que, gracias a la parte blanca de su identidad, posee una serie de cualidades que lo hacen lo suficientemente atractivo para lograr que el grupo dominante blanco lo acepte como una alternativa para el mestizaje. 19 Ahora bien, igual que en “La emplazada”, Matalaché no tiene un final positivo: José Manuel es arrojado al jabón hirviendo y María Luz es enviada a un convento. Ambos reciben un castigo ejemplar por haberse atrevido a franquear las barreras sociales y raciales: la muerte, física, en el caso del “amante negro” y simbólica, en el caso de la hija del hacendado. Como puede apreciarse, las intertextualidades son diversas. Entonces, no es exagerado afirmar que el texto de Ricardo Palma es un antecedente de Matalaché de Enrique López Albújar.²⁰

19 Para un estudio sobre Matalaché como alegoría nacional me permito recomendar mi propio trabajo: “La travesía del mulato: de abyecto a ciudadano. El caso Matalaché de Enrique López Albújar” (2013).

20 Comparte esta opinión Marcel Velázquez (2005: 178-182).

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Carlos (2005a) Breve historia de la esclavitud en el Perú. Una herida que no deja de sangrar. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú.
- AGUIRRE, Carlos (2005b) “Prólogo” a Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895). Marcel Velázquez Castro. Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Banco Central de Reserva del Perú; pp. 9-15.
- ARRELUCEA, Maribel (2009) Replanteando la esclavitud. Estudios de etnicidad y género en Lima borbónica. Lima: CEDET.
- BAJTÍN, Mijail (1982). “El problema de los géneros discursivos”. en Estética de la creación verbal. México: Siglo Veintiuno editores; pp. 248-293.
- DALAL, Farhad (2002). Race, color and the process of racialization: new perspectives from group Analysis, Psychoanalysis and sociology. Hove, England: Brunner-Routledge.
- DENEGRI, Francesca (1996). El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú. Lima: IEP/Flora Tristán.
- DENEGRI, Francesca (2003). “Distopía poscolonial y racismo en la narrativa del XIX peruano” en Familia y vida cotidiana en América Latina. O’Phelan, Scarlett [et al.] (Coordinadores). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, Instituto Francés de Estudios Andinos; pp. 117-137.
- FANON, Frantz (2009). Piel negra, máscaras blancas. Madrid: Ediciones Akal.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Getrudis (2013). Tres novelas. Selección y prólogo de Cira Romero. La Habana: Letras cubanas.
- HEGEL, G.W. F. (1997). “Geographical Basis of World History” en Race and the Enlightenment: A Reader. Emmanuel Chuckwudi Eze (ed.). Oxford: Blackwell; pp. 109-153.
- HILL, Ruth (2009). “El drama de hacer patria: negrofobia, judeofobia y modernidad criolla en Frutos de la educación” en Poéticas de lo criollo. La transformación del concepto “criollo” en las letras hispanoamericanas (siglo XVI al XIX). Juan M. Vitulli y David M. Solookov. Compilación, edición e introducción. Buenos Aires: Corregidor; pp. 265-286.
- HOLGUÍN, Oswaldo. (2000). “Ricardo Palma y la cultura negra” en Lo africano en la cultura criolla. Carlos Aguirre [et al]. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú; pp. 97-120.
- JÁUREGUI, Carlos (2008). Canibalia. Canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América latina. Madrid: Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LEONARDO, Richard (2010). El cuerpo mirado. Representación, estereotipo y exclusión en la narrativa afroperuana del siglo XX. Tesis de Maestría en Estudios Culturales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- LEONARDO, Richard (2013). "La travesía del mulato: de abyecto a ciudadano. El caso Matalaché de Enrique López Albújar" en *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*. Richard Leonardo. Editor. Lima: Hipocampo editores; pp. 52-70.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (2005) [1928] *Matalaché*. Lima: Peisa.
- SOMMER, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducción José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- PALMA, Ricardo (1977) [1874]. "La emplazada" en *Cien tradiciones peruanas*. Ricardo Palma. Selección de José Miguel Oviedo. Caracas: Biblioteca Ayacucho; pp. 84-93.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2010). *Los rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- ROMERO, Cira (2013). "Gertrudis la magna". Prólogo de *Tres Novelas*. Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Habana: Letras cubanas; pp. 5-43.
- RIVAS, Mary (1990). *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: CSIC. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- UNZUETA, F. (1996). *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2003). "Novela romántica y nación: memorias f(r)icciones y subjetividades protésicas" en *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Marita Hamann [et al] editores. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú; pp. 285-314.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2005). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM / Banco Central de Reserva del Perú.
- TARDIEU, Jean Pierre (2001). *Del diablo mandinga al muntu mesiánico. El negro en la literatura hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Editorial Pliegos.
- WALSH, Catherine (2006). "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial". En *Interculturalidad, descolonización del estado y del conocimiento*. Álvaro García Linera [et al]. Buenos Aires: Ediciones del Signo; pp. 21-70.

El migrante homoerótico en El vampiro de la colonia Roma de Luis Zapata.

ESTEFANÍA PEÑA STEEL

Magíster en Literatura Hispanoamérica Contemporánea

Universidad Austral de Chile

estefania.pena@docentes.uach.cl

Resumen

La novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979) del escritor mexicano Luis Zapata, puede ser inscrita dentro de las llamadas literaturas heterogéneas, pues convoca en su escritura aquellas “otras” literaturas que permiten explorar, según Moraña, las voces “no siempre claramente audibles de culturas sometidas o soterradas, a través de las formas peculiares que éstas asumen para representarse”. La novela de Zapata, de carácter autobiográfico, nos presenta el trayecto vital de un sujeto migrante que relata a un interlocutor directo las instancias y estancias vividas en el espacio de la homosexualidad marginal. El migrante homoerótico transita en los precarios subsuelos de la gran urbe-Ciudad de México. Allí, el sujeto migrante reactiva su memoria para testimoniar y validar otras “alternativas existenciales”, como diría tan lúcidamente Antonio Cornejo Polar.

Palabras claves: Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, homoeroticismo, narrativa mexicana.

Abstrac

The novel *The vampire of the colony Rome* (1979) of the Mexican writer Luis Zapata, it can be inscribed inside the calls heterogeneous literatures, because it summons in their writing those “other” literatures that allow to “not always explore the voices clearly audible of subjected or buried cultures, through the peculiar forms that these assume to be represented (Moraña). The novel of Zapata presents us the vital itinerary

of an autobiographical migrant fellow of character that he/she relates a direct speaker the instances and stays lived in the space of the marginal homosexuality. The migrant homoerotic traffics in the precarious under-grounds of the great city- Ciudad de México. There, the migrant subject reactivates his memory to testify and to validate other “existential alternatives”, as Antonio Cornejo Polar told us so lucidly.

keywords: Luis Zapata, El vampiro de la colonia Roma, Homoeroticism, Mexican literature.

Recibido: 10/2/2015

Aceptado: 26/4/2015

1. Introducción

Si entendemos con Cornejo Polar que el lenguaje en las literaturas heterogéneas implica no solo normas lingüísticas y usos literarios, sino ante todo “formas de socialización tangenciales, subrepticias y hasta casi imperceptibles en los ámbitos generales de las esferas públicas y privadas” (Cornejo Polar 2003: 147), la novela *El vampiro de la colonia Roma* (1979) del escritor mexicano Luis Zapata, puede ser inscrita dentro de las llamadas literaturas heterogéneas¹, en tanto explora, precisamente, esas voces “no siempre claramente audibles de culturas sometidas o soterradas, a través de las formas peculiares

1 En *El vampiro de la colonia Roma* existen ciertos elementos interpretativos, más allá de las reflexiones desarrolladas en este artículo, que identifican en gran medida los discursos de las “otras” literaturas, las literaturas heterogéneas. Así, por ejemplo, la intención de oralidad que observamos en la escritura-espacios en blanco que connotan silencios, rescate del habla popular marginal; o el referente extratextual que remite a un espacio real-simbólico-la colonia Roma- en cuyo origen (asentamiento indígena prehispánico “tomado” por una compañía extranjera), se entreteteje el desplazamiento histórico y cultural que definió, fragmentó y jerarquizó el territorio al que alude la obra. Es decir, ya el título remite en su significación histórico-espacial a una sociedad constitutivamente atravesada por formas de dominación que han provocado desigualdades y violencia. Esta violencia fundacional que da origen a la heterogeneidad de base (Cornejo Polar), no se queda en un pasado distante sino también, se proyecta hacia la modernidad urbana- desde el remoto Aztacalco, usurpado, a la bullente y caótica modernidad de Ciudad de México- con todas sus jerarquías y marginaciones sociales, autoritarismo(s) político(s) y su despojamiento económico. Lo interesante de esta reflexión histórico-espacial, es el hecho de advertir cómo este espacio “robado” a sus habitantes originarios, aristocratizado y transformado en “colonia” por un reducido grupo de “nobles ciudadanos”, se ha convertido por la acción del tiempo, el paso de infinitas interacciones y la intervención de diversos sistemas culturales soterrados; en este caso la cultura homosexual, en un territorio heterogéneo y heterogeneizante, en el que “se cruzan ritmos diversos e interconectados, por los que circulan “relatos singulares, microhistorias ficticias o posibles “ (Moraña en 2003: 9). Allí, las construcciones, materiales y culturales aristocráticas del pasado- y todo lo que connotan- se ‘reclinan’ sobre las más recientes y se dejan penetrar por la acción transformadora del migrante homoerótico.

que éstas asumen para representarse”, según palabras de Mabel Moraña en el prólogo del paradigmático texto *Escribir en el aire* de Antonio Cornejo Polar (2003: 10).

En *El vampiro de la colonia Roma* el referente- impertinente desde el punto de vista homogeneizador de la literatura canónica – remite a una de esas “voces” soterradas y disidentes- el discurso homosexual marginal- a través de un imaginario verbal oralizado que credibiliza y valida-más aún- el mundo al que refiere. Así, la novela nos presenta a un sujeto autobiográfico-ficcional-Adonis García- que relata a un interlocutor directo sus “aventuras, desventuras y sueños”- dice el narrador- “trabajando a veces taloneando casi siempre” (Zapata 2004:15), para subsistir en la bullente y heterogénea Ciudad de México, más específicamente, en la otrora aristocrática Colonia Roma.

Considerando lo anterior, la hipótesis de este trabajo sostiene que el narrador-protagonista de la novela, puede ser considerado como un sujeto migrante, en tanto moviliza-como una “memoria insomne”(Cornejo Polar)- diversas “instancias y estancias” sociales y culturales en su difícil devenir homoerótico-errancia forzada por la discriminación y el despojo-configurándolo como un agente heterogeneizador en cuya propuesta cultural disidente, yace una alternativa existencial (Cornejo Polar) frente a otras posiciones-sujeto occidentales, unitarias y homogeneizantes. En consecuencia, nos interesa en este trabajo describir las distintas situaciones que configuran a Adonis García, narrador-protagonista en esta novela, como un sujeto migrante homoerótico, que debe transitar por una realidad socioespacial y cultural heterogénea, densa, potente, sostenida en profundas desigualdades y en la que se ponen en contacto y conviven niveles sociales, costumbres y creencias a veces muy opuestas y contradictorias.

2. Sujeto migrante y espacio

El concepto de sujeto migrante está asociado a las categorías de heterogeneidad sociocultural y de literaturas heterogéneas propuestas por el crítico y teórico peruano Antonio Cornejo Polar. Como se sabe, uno de los aportes basales de su propuesta radica en el reconocimiento de esas otras tradiciones marginales/marginalizadas, “alternativas existenciales” como dirá Cornejo Polar (2003), que se infiltran en el sistema literario peruano (vale también, para otros sistemas literarios indoamericanos) ya no como meros “temas” y objetos de estudio aislados, sino como ejes fundamentales en la reformulación de la conciencia histórica y social y en el devenir de la literatura indoamericana. Desde allí, Cornejo Polar (1995) reconoce y postula un sujeto bicultural o mul-

ticultural capaz de situarse en diversas condiciones discursivas, es decir, “en capacidad de entender, usar y reproducir signos de otra cultura a la vez que los signos propios” (1996: 34). El sujeto migrante no solo es heterogéneo sino heterogeneizante, pues en su trayecto acerca registros discursivos y prácticas culturales diferentes y hasta contradictorias. En este sentido, aquellas escrituras que proponen contextos y lenguajes “no oficiales” o “registros discursivos disímiles”- como la “lengua marucha” de Lemebel, por mencionar un ejemplo-, y que no necesariamente se vinculen con instancias de marginación étnica, también pueden ser considerados como productores de escrituras heterogéneas, al presentar realidades y códigos lingüísticos que han sido marginados o invisibilizados por la hegemonía institucional, pero que sin embargo, se levantan y operan como posibilidades expresivas y culturales.

Ahora bien, Raúl Bueno (2004) afirma que el migrante “habla desde dos o más lugares”: desde un presente y “un pasado enaltecido por la memoria” (53). De igual forma, en la novela que nos convoca, el sujeto migrante homoerótico- que en términos estilísticos sigue la construcción del personaje picaresco- habla desde un presente testimoniante, hoy y aquí, describiendo “las experiencias del ayer y los espacios que se dejaron atrás”, es decir, del ayer y el allá. Así también lo entendía Antonio Cornejo Polar, al definir el acto de migrar como “nostalgia desde un presente“(...) que es o debería ser pleno de las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, (...) en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura.” (Cornejo Polar 1995: 103). Las instancias y estancias vividas por el migrante se constituyen en una suerte de territorio intangible al que Cornejo Polar denomina “memoria insomne” (1995:103). Ésta emerge, para el caso del narrador en *El vampiro de la colonia Roma*, por una “voluntad testimoniante” que busca develar la realidad soterrada de la homosexualidad marginal en los subsuelos de la gran urbe.

Desde este punto de vista, entenderemos el acto de migrar no sólo como el traslado geográfico de un lugar a otro, sino también, como un acto de introspección y memoria que da cuenta de la itinerancia vital del sujeto, en la que se han involucrado todos sus niveles (lingüístico, social, cultural, político, espiritual, genérico-sexual) en la odisea de la sobrevivencia urbana. El migrante homoerótico que presenta Zapata se mueve desde el precario espacio de su realidad concreta, hacia el mundo “ideal” construido en su imaginación. Esa “memoria insomne” que otorga sentido al desarraigo del sujeto migrante, es un memoria ilusoria en Adonis-el narrador personaje-, pues su historia vital, familiar, no es más que el espejismo de una modernidad escurridiza e intangible,

posible solo en la imaginación “technicolor” de la ficcionalidad “cinelandia”. Así lo describe

(...) nos íbamos a ir en barco e íbamos a conocer españa y a la familia se me hacía muy buena onda pus no la madre patria sino más bien otro cotorreo tal vez tenía deseos de sentir calor de hogar ¿no? de sentir que tenía una familia me acuerdo que veía la imagen de mis parientes con mucho afecto aunque no los conocía ni en fotos...” , “ me imaginaba que vivían ellos (sus parientes) como toledo muy tranquilos medios serios pero sin un chorro de afecto hacia mí (...) y llevándome a los toros y a las verbenas ¿no? sí no te rías (...) porque uno ve todo eso en las películas y se le queda grabado y cree que así son todas las cosas y las gentes en españa como en una eterna película de rocío durcal (21-22).

El migrante homoerótico en la novela de Zapata realiza sus trayectorias siempre en dirección de espacios urbanos². Entendiendo la migrancia como un proceso vital y no sólo como un traslado geográfico, la ciudad tampoco puede ser comprendida únicamente en sus construcciones físicas sino también, en relación con sus innumerables sistemas culturales que le otorgan multiplicidad de formas y sentidos. De ahí que siguiendo a Perlongher en su Poética urbana- más que pensar la ciudad, ésta se debe delirar y comprender desde “las tramas sensibles que la urden, las condensaciones instantáneas, los climas, las atmósferas, los sentimientos” (1999: 144). Así también, el narrador en la novela se hace parte de estos “flujos” marginales, que captan la trama sensible de la ciudad:

“por andar todo el tiempo en la calle terminé conociendo la ciudad como la palma de mi mano ¿no? o sea muy mal pero la conocía me iba al centro a ver la gente los discos los vendedores ambulantes todo ¿no? o me metía en los cines en las mañanas cuando apenas los abrían para asearlos me encantaba meterme a los cines vacíos con todas las luces encendidas y un olor a creolina que a mí me gustaba mucho.... caminaba dentro del cine me subía al escenario me sentaba veía a los señores mientras hacían el aseo y fíjate nunca me dijeron nada.....me gustaba mucho estar ahí me sentía diferente me olvidaba de todo...” (25).

Existe una forma, un modo particular en que el migrante homoerótico se relaciona con la ciudad. “Vivir la ciudad es sentirla y en ese sentimiento inventarla”, explica Perlongher (1999: 144). El migrante homoerótico transita los

2 Así también ocurre, como lo aclara el propio Cornejo Polar en Escribir en el aire, con el migrante andino cuya trayectoria forzada se orienta hacia el espacio urbano de la modernidad. En el caso del migrante homoerótico de Zapata, el territorio de desarraigo aunque es físico, es más bien afectivo-emocional, pues es la propia “institución familiar” la que lo condena a la trashumancia. Es lo que ocurre también, en la micronovela Salón de belleza, de Mario Bellatin o en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel.

espacios urbanos como parte de un proceso en el que se ponen en contacto sistemas culturales distintos y contradictorios. El migrante deja la impronta de su diferencia y la postula como un sistema cultural alternativo.

Ahora bien, otro elemento que identifica al sujeto de la novela como un sujeto migrante es, ya lo hemos anticipado, su capacidad para “nostalgia” (de hecho la novela está estructurada como un relato evocativo testimonial) desde un presente y estratificar sus experiencias de vida, sin pretender fundirlas, sino más bien poniendo el énfasis “en la múltiple diversidad de esos tiempos y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros” (Cornejo Polar 1995: 104). Al “nostalgia” el narrador en *El vampiro de la colonia Roma* estratifica sus experiencias vitales en dos grandes espacios temático-temporales: aquellos lugares y personas del allá y entonces, que podríamos catalogar de “pre-migrante”: su infancia en Matamoros, su padre-un refugiado español cuya existencia siempre fue un enigma para el narrador-protagonista; una madre (divorciada de un “militar estúpido”), siempre ausente, silenciosa y enferma; una época de sueños cuando pensaba que “tendría su coche rojo (...) con cola de pescado (...) como rebelde sin causa”; su estancia en la escuela, la muerte de su madre, la muerte de su padre, el descubrimiento de la sexualidad transgresora. Luego, un segundo período en el que emerge su impulso hacia lo que Perlongher denomina “errancia sexual” (1999: 48), etapa que se sitúa entre sus primeras incursiones en la “zona rosa”- especie de subsuelo social en Ciudad de México en donde los jóvenes marginales ejercen la prostitución- hasta su viaje final, imaginario, en el que paradójicamente, se aleja de la ciudad en una nave espacial y “entonces cerraría los ojos y pediría un deseo que no volviera nunca pero nunca por ningún motivo a este pinche mundo” (223).

Todas sus experiencias vitales forman parte de distintos “estratos”, de trayectorias que en la novela se seccionan en “cintas” (estrategia del autor para acentuar la oralidad del discurso)³ o lo que para la literatura canónica serían capítulos. Cada corpus de vivencias se sustenta en la relación espacio-tiempo-“vueltas del destino”, y cada “volteón del destino” implica un cambio de perspectiva en el narrador: “el destino se me dio un volteón y empezaron a sucederme cosas que no me habían pasado antes” (133). Así, el migrante “siempre es movimiento constante” (Bueno 2004: 55).

A partir de la breve presentación biográfica del narrador podemos identificar una tercera instancia que ciñe la figura del sujeto migrante homoerótico:

3 La “sensación” de oralidad en esta novela está también reflejada en las referencias al transcriptor testimonial, que, al parecer podría ser el propio autor: “si no me hubiera pasado todo lo pasó seguramente estaría en otro lado y tú (el transcriptor) estarías escribiendo otras mamas” (Zapata 1979:133).

la situación de precariedad “fundante”, emocional y social que sustenta su trayectoria. Nos cuenta el narrador

(...) cuando ya entré a tercero de secundaria la situación en la casa ya era totalmente insoportable (...) mi medio hermano no dejaba de tomar (...) mi cuñada (...) ya me empezaba a ver feo (...) me decía con la mirada que me largara (...) me daba la sopa fría cuando me daba un pedacito de carne que me cabía entre dos muelas”.Entonces, dice el narrador-protagonista “me empecé a volver bien vago ya no me gustaba la escuela me aburría enormemente la escuela (56).

Esta precariedad fundante es el motor que pone en tránsito la vida del narrador y su configuración picaresca: un sujeto familiar y socialmente desararticulado, que se mueve en una sociedad marcada por diferencias socioeconómicas, profundamente desiguales e injustas. Su trashumancia es su esperanza y valiéndose su inventiva, logra sobrevivir. Así leemos en la novela de Zapata

un buen día o un mal día quién sabe porque yo pienso que en ese momento cambié mi vida (...) se dio un volteón mi destino le dije aun cuate que tenía y que estaba medio loco (...) vámonos a México a ver si allá la hacemos (...) vámonos a México al carajo con la provincia nos vamos al defe y allá a ver qué onda” y salimos de león (...) con mucha pero mucha confianza puesta en el defe (...) nosotros pensábamos que allá si triunfaríamos que allá si la haríamos” (38).

Como podemos ver, en este fragmento el narrador-protagonista expresa una disposición hacia la aventura y lo desconocido sustentada en la antigua creencia de que allá, en la ciudad, sí se puede salir adelante. En principio, la relación del sujeto con la ciudad está dada por una suerte de ingenua esperanza de revertir la precariedad del presente. Así se advierte en el fragmento antes citado. Una suerte de imantación que lo lleva a moverse hacia ella, incluso cuando sueña, el narrador lo hace ligado a la urbe. Dice “siempre sueño cosas de ciudad” (105). Es más, la figura del migrante homoerótico en *El vampiro de la colonia Roma* se construye en relación con “lugares” sociales, económicos y culturales inscritos en la complejidad del tejido urbano. Un constante ir y venir del “defe”, un “deambuleo” marcado por breves períodos estacionarios en los que el sino, está siempre dándole “volteones” a su vida: “cuando regresé al defe decidí que mi vida tenía que cambia en qué sentido no sé ni tampoco me propuse cambiarla ella solita cambió el destino se me dio un volteón y empezaron a sucederme cosas que no me habían pasado antes” (133).

La actitud que en principio era ingenua hacia la ciudad como territorio de esperanza, va siendo reemplazada por un sentimiento de “deriva” y por una actitud autoreflexiva e irónica, respecto a la forma en que “pensaba”, en el

pasado, la ciudad: “habíamos salido de León sin ningún plan no sé de veras qué era lo que pensábamos hacer de seguro creíamos que íbamos a llegar y nos íbamos a encontrar un cachito de lotería” (Zapata 2004: 45)

El carácter humorístico-irónico marcado con los constantes “je” del protagonista, puede ser entendido como una estrategia que rompe en gran medida con la estructura melodramática inicial, proponiendo de esta forma, una nueva perspectiva de acceso al relato y sobre todo, de percibir y comprender la homosexualidad. Al respecto, el cronista y crítico mexicano Carlos Monsiváis (2002), plantea una interesante hipótesis respecto a la forma en que los medios de difusión social, presentan y esquematizan “la” realidad en los espacios urbanos a partir del melodrama, proyectando la imagen de la ciudad “como el cuerpo atado de la víctima que espera la puñalada” (231). Es decir, los medios-obviamente bajo las lógicas del poder que representan - determinan un “modo” de relacionarse con la ciudad sustentado en la exacerbación melodramática. Esta “mirada” pone el foco en subjetividades imposibilitadas y en espacios cerrados, victimizantes. Por el contrario, el lenguaje de los flujos homoeróticos-si seguimos a Perlongher (1999)- hace frente, “invade” y reorganiza el espacio con estrategias existenciales alternativas. El autor agrega otro dato interesante y es que el melodrama tiene un sustrato cristiano, específicamente en la idea de “cargar con una cruz”. En *El vampiro de la colonia Roma* el protagonista al reírse de sí mismo, se libera de ese esquema que no permite salidas. José Joaquín Blanco en su aguda crónica de la sociedad mexicana de fines de los 70- *Ojos que da pánico soñar* (1981)-, plantea una lectura similar. Allí, propone desmelodramatizar la homosexualidad lo que de alguna forma, contribuye a desficcionalizar la cruda realidad de las sexualidades alternativas en la vorágine de la urbe (1981: 34).

Los espacios sociales y culturales por los que transita el migrante homoerótico son heterogéneos, transitorios, sus fronteras son permeables. En alguna medida esto permite el movimiento y el accionar del sujeto como un “actante” contradictorio que, no obstante estar siempre sujeto a los “volteones de la vida”, tiende a liberarse de la idea melodramática de ser “víctima del destino”: “a mí no me tocó destino o si me tocó se me perdió en el camino”(159). El sujeto de la enunciación es, más bien, un sujeto autónomo, cuyo tono expresivo marcado por el recurso del humor, evade la tendencia “telenovelesca” de un destino marcado por la desgracia, en donde el “pecador debe pagar sus culpas”.⁴

4 Vemos que el migrante homoerótico en la novela, carece de ese “sentimiento”, especialmente en lo que respecta a su homosexualidad. Su “lectura” no es moral. Así lo aclara al relatar su primera experiencia sexual: “supe por primera vez lo que eran los placeres de la carne (...) lo

Los espacios en El vampiro de la colonia Roma se constituyen como micro-territorialidades que lindan tanto con la pobreza extrema, como con el lujo desbordante. El narrador nos lo advierte al relatarnos su paso por “un hotelucho de cuarta desos que si acaso llegas a ver en las películas de negros tan feos que no te imaginas que pueda existir en la realidad” (47); así como por una mansión donde llega a ser, como el mismo ironiza, una “cenicienta tercermundista”.

El sujeto migrante homoerótico se “toma” la ciudad, la invade y funda5 nuevos espacios, que más bien se constituyen en territorios, pues están demarcados por su sexualidad transgresora, marginal

cada rinconcito tenía un encanto muy particular muy sexual era maravilloso podías coger todo el día todos los días (...) había lugares para todas las horas del día (...) si querías ligar en la mañana te ibas a cualquier sanborns y ya ¿ves? ligabas o en el metro en la estación insurgentes o en las tiendas de discos también como de nueve a doce y media se ligaba mucho en los baños del puerto Liverpool o en los baños ecuador o en otros baños (201).

El migrante homoerótico conoce en y con su desplazamiento. La sexualidad heterogeneizante del migrante homoerótico imagina y asume la ciudad como una “totalidad intuitiva” (Perlongher 1999: 144). En su acontecer acentúa las diferencias y pone en contacto distintos niveles socioeconómicos y culturales: “me acuerdo en especial de los (baños) ecuador que eran son increíbles porque es totalmente otra onda ahí ves señores que no más van a que les den su piquete (...) hasta albañiles y carpinteros y demás que se van a distraer de sus obligaciones (201). Así también, “en aquella época nomás la ciudad me fascinaba (...) parecía como si se acabara de descubrir la homosexualidad todo el mundo andaba en ese rollo (...) veías de todo- dice el narrador- artistas famosos políticos renombrados intelectuales pintores músicos de todo ¿no?”(208). De esta forma, al desplazarse de un universo socioespacial y cultural a otro, el migrante homoerótico “pone en acción, hace evidente y aun genera distintas heterogeneidades” (Bueno 2004: 55).

En estos espacios tomados en y con las diferencias del migrante homoerótico, se originan códigos que la creatividad del deseo y la sobrevivencia logran articular como sistemas de comunicación alternativos, en el complejo laberinto de la cultura urbana. Pensemos, por ejemplo, en los baños del sanborns del án-

chistoso es que después no me sentí culpable (...) la homosexualidad es una cosa de lo más normal (...) como pienso ahorita que cada uno tiene derecho a hacer con su vida sexual lo que se le pegue la gana” (31-52).

5 Todas acciones que- según Cornejo Polar y Bueno- identifican al migrante.

gel, lugar de encuentro donde el narrador contacta y a veces, ejerce la prostitución. Allí, el narrador “descubre” e implementa un sistema de “agujeritos” que en principio servía para espiar y luego, para comunicarse con posibles clientes:

...me fui al sanborns de madero y entons ahí (...) hice un agujerito diminuto y ahí quedó (...) quince días después regresé y ya vi mi agujerito un poco más grandecito y luego como un mes después me encuentro a un cuate y me dice (...) “ qué buenos están los agujeros (en el sanborns)” y fui y había un boquete gigantesco que habían tenido que tapar con una madera y luego ya del otro lado habían hecho otro agujero o sea ya eran tres los que se comunicaban ¿no? tres cuates por eso digo que son muy buena onda porque favorecen la comunicación (206).

El migrante homoerótico que presenta la novela es un sujeto lingüísticamente heterogéneo, en tanto apela a la oralidad del discurso marginal homosexual. Asimismo, es un sujeto preformativo, pues al fundar y re-territorializar espacios con sus propios sistemas de comunicación, sus actos adquieren trascendencia grupal. Así “(...) cuerpo, actitud acciones, lengua, creencias, costumbres y otros signos se filtran por entre los esfuerzos que hace el migrante para ser funcional en la cultura que ahora lo enmarca” (Bueno 2004: 56). Por lo tanto, en *El vampiro de la colonia Roma* los espacios migrantes no sólo son entendidos como construcciones arquitectónicas, sino también como proyectos territoriales y culturales disidentes, que nos enseñan a “pensar la cultura antes y más allá” de la homogeneizante idea de “nación”.

3. Impulso de fuga

“(...) era como una corriente que me arrastraba sin que yo me diera cuenta” (Zapata 1979:125)

El migrante homoerótico que moviliza la novela de Zapata, está ceñido por ciertas fuerzas intensivas y formas expresivas que lo incitan y conducen en busca de “lo nuevo”:

... en aquella época decía “bueno” a cualquier cosa cualquier cosa nueva me parecía mejor que otra como que siempre tenía la necesidad de estar cambiando constantemente y hasta la fecha ¿ves? mira por ejemplo yo no puedo coger más de tres veces con el mismo cuate al cabo de dos o tres cogidas su cuerpo me empalaga me aburre me parece como si llevara quince años viviendo con él siempre tengo la necesidad de estar viendo nuevas pingas nuevas nalgas nuevo todo ¿no? claro a veces los conservo como amigos pero eso ya es otra cosa porque luego me puede interesar lo que hacen lo que piensan ¿ves? (Zapata 1979:61).

¿Cómo interpretar esa imperiosa necesidad de “lo nuevo” presente en el fragmento anterior? En su estudio *Avatares de los muchachos de la noche* Perlongher aclara que “en la base de toda práctica de la prostitución, a veces triste pero siempre dinámica, hay un impulso de fuga” (1999: 50). Fuga de la familia, de la “ley de la pareja legítima y procreadora” (Foucault 2002:9); del trabajo, de toda responsabilidad institucional, del placer rutinario, de los afectos rutinarios, de los esquemas y modelos que en el migrante homoerótico, no forman parte de su subjetividad trasgresora y transitoria. Su ley es siempre, la ley de los cuerpos que sólo es posible en “los brillos opacos del margen”, como afirma Perlongher (1999:45). En el laberinto urbano el narrador-protagonista experimenta su libertad inherente: “...en realidad hago lo que quiero y cuando quiero- dice el narrador- y eso ps yo creo que eso es la felicidad ¿no? hacer lo que quieras hacer y cuando lo quieras hacer...” (217-217). Este impulso de fuga-suerte de “pulsión migrante”⁶ que mueve al personaje- tiene su anclaje en una historia personal marcada por profundas precariedades y miserias (económica, emocional), que sitúan a Adonis, el narrador-personaje, en un sistema social perverso y deshumanizado. Sobre esta base, el sujeto es desterritorializado de su espacio y lo impulsa hacia un tránsito radical: el deambuleo hacia la prostitución homosexual.

El sujeto migrante homoerótico se configura en la novela como un sujeto descentrado, contradictorio, inestable, “pero” constructivo, estratégico y abierto. Un sujeto que reconoce en la base de su trashumancia la esencia de una soledad mayor. Por ello es que es un sujeto con menos “arraigo colectivo” (Cornejo Polar), pues de esta forma no depende de nadie para seguir su impulso migrante: “como que me daba cuenta de que siempre iba a estar solo y de que por más que trates siempre está solo podrás tener compañía por un rato por un tiempo o por siempre ¿no? pero por dentro toda la vida vas a estar solo” (101). Por lo mismo, las relaciones interpersonales están ceñidas por la fugacidad, la transitoriedad y la desmelodramatización: “aunque alguien te quiera pues no se va a morir por tí” (101)

El migrante disuelve la noción coherente, unitaria y homogénea del sujeto occidentalizado (Bueno 2004:37). Pensemos a modo de ejemplo, en el momento en que, por uno de esos “volteones” del destino, Adonis García se transforma en “protegido” de Zabaleta, un acaudalado diplomático. En esa

6 Parafraseo la “pulsión nómada” a la que hace referencia Perlongher en su ensayo *Avatares de los muchachos de la noche* (siguiendo a Deleuze y Guattari). La diferencia entre uno y otro aclaran los autores en *Mil mesetas*- radica en que el migrante va de un punto a otro, al igual que el nómada, pero el migrante lo hace “sin importar si ese punto es dudoso, imprevisto o mal localizado” (2004: 385) Es decir, la trayectoria del migrante es imprevisible, se mueve por una suerte de pulsión instintiva.

oportunidad, cuenta el narrador, tenía todo lo que un sujeto “socialmente coherente” pudiera desear. Zabaleta lo “disfraza” con un elegante smoking para que se haga pasar por un refinado personaje francés: “el vampiro de la colonia roma había muero por un día había dejado colgada mi chamarra y mis jeans (...) y me había convertido en todo un señor”, dice el narrador (123). Zabaleta le propuso cambiar su vida, “debes pensar en tu futuro (...) porque no puedes creer que toda tu vida vas a vivir de esto (el “taloneo” o prostitución) (...) así es que –continúa el narrador- ahí me tienes instalado como rey en la mansión de los seiscientos sótanos y ochocientas escaleras con la vida futura planeada y solucionada (...) pero aburriéndome como una ostra (123). Entonces surge el impulso de fuga y contra toda “lógica” se pregunta:

¿y por qué no salir al sanborns aunque sea a ver (...) como ligan (...) no me podía hacer ningún mal ir nomás de visita y ahí te voy al sanborns del ángel (...) con la más honesta de las intenciones pero ya estando allí me empezó a entrar no sé que como nostalgia o como ganas así desas que no puedes controlar de chichifear (...) de saber que yo podía valerme por mí mismo por mis propios medios (...) era como una corriente que me arrastraba sin que yo me diera cuenta (125).

La autoironía que asume el narrador en relación a su posición genérico-sexual, es también una manera de cuestionar al sujeto hegemónico. Queda de manifiesto en las referencias constantes del narrador al mundo del cine, es decir, un mundo en donde el sujeto es parte de una realidad aparente y en donde la hegemonía hollywoodense impone sus cánones heterodominantes y estético-ideológicos. El narrador contrasta su propia identidad con la del sujeto definido, perfecto, héroe patrio, promovido como ideal masculino por el celuloide estadounidense y al cual él, alguna vez aspiró: “también pensaba que iba a ser supermán-dice el narrador- si en serio pero eso cuando estaba chico ¿a poco tú nunca lo pensaste? y acabé siendo esperman je”⁷ (Zapata 1979:25). Es decir, la identidad del migrante homosexual no solo pone en jaque el “modelo” genérico hegemónico, sino también la imagen política-ideológica de un sujeto-sistema capitalista, que impone un orden espacial, precario, vulnerable, injusto. Dice el narrador: “me gustaba mucho estar ahí (en el cine) me sentía diferente me olvidaba de todo me sentía padre (...) veía muchísimas películas todo lo que me ponían en frente”. Sin embargo, “las únicas que no me gustaban eran las de amor esas sí no las soportaba (...) lo que más me molestaba era el momento (...) se besan el muchacho y la muchacha” (26) O sea, aquellas imágenes del “amor manido”, institucionalizado, en las que sólo se representa el amor heterosexual.

7 Remitiéndonos a las características picarescas de la novela, he aquí, en la figura del antihéroe “espermán”, un contrapunto al ideal “caballeresco supermán”, propio de la cultura hegemónica.

De igual forma, el espacio narrativo que nos presenta Zapata apela a subjetividades homosexuales. Es decir, desinstala la idea de “la” homosexualidad como una identidad fija y limitada, discusión que queda de manifiesto en la diferenciación que el propio narrador establece entre la “loca” y el “homosexual no travestido”⁸. El siguiente fragmento da cuenta de esta posición

las locas son las que nos desprestigian a los homosexuales de corazón a los homosexuales serios je a los que no tenemos que andar gritando a los cuatro vientos que somos putos” (48).Y más adelante, encontramos: “(...) poco a poco coral se fue volviendo más loca empezó a exagerar más sus ademanes sus poses a volverse cada vez más afeminado hasta que un día se ha de haber dado cuenta de que a él no le interesaba ser homosexual (...) sino mujer porque es diferente ¿no? (209).

La figura del migrante homoerótico que nos entrega Luis Zapata, se infiltra por tanto, en esas “azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones”, al decir de Cornejo Polar (2003:11), relevando memorias subalternizadas que el discurso moderno-occidental no ha podido “archivar” y que pese a su violentado transcurrir por la Historia, resisten, perviven y se transforman en nuevas enunciaciones.

Referencias bibliograficas

- BUENO CHÁVEZ, Raúl (2004) Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura. Lima: Latinoamericana editores.
- BLANCO, J. J. (1981) “Ojos que da pánico soñar” en *Función de medianoche: Ensayos de literatura cotidiana*. México: Ed. Era.
- CORNEJO POLAR Antonio (2003) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar” (CELAP) – Latinoamericana Editores.
- CORNEJO POLAR Antonio (1995) “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42; pp.101-109
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2004) “Tratado de nomadología” en *Mil mesetas*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- ECHAVARREN, Roberto (1997) *La muerte del hombre y de la mujer en Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*. Montevideo: Ed. de Brecha.
- FOUCAULT, Michel (2002) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

8 Al respecto, Roberto Echavarrén (1997) sostiene una interesante reflexión en su artículo *La muerte del hombre y de la mujer*. Allí, discute y reconoce dos formas de expresión homosexual: la superhembras y los supermachos, estos se constituyen como polos de los géneros dejando entre ambas una gama de variantes que se adscriben a la cultura gay (58-81).

- FOUCAULT, Michel (1999) "Espacios diferentes" en *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós; pp.431-441.
- MORAÑA, Mabel (2003) "Prólogo" en Antonio Cornejo Polar *Escribir en el aire*. Lima: Latinoamericana Editores.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000) "Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre" en *Ciudadanías del miedo*. Susana Rotker (edit.) Caracas, Nueva Sociedad.
- PERLONGHER, Néstor (1999) *Prosas Plebeyas*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- ZAPATA, Luis (1979) *El vampiro de la colonia Roma*. México: Editorial Grijalbo, S.A.

RESEÑAS

Mabel Moraña

Bourdieu en la periferia. Capital simbólico y campo cultural en América Latina.

Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014; 202 pp.

En este libro, Mabel Moraña incursiona en un campo de investigación poco transitado, pero sin duda crucial para la afirmación de un pensamiento latinoamericano autónomo: el estudio de la recepción en América Latina de un teórico europeo, en este caso, Pierre Bourdieu. Con esa apuesta por la afirmación autonómica del pensamiento de Nuestra América, Mabel Moraña está y ha estado a lo largo de su trayectoria intelectual plenamente comprometida. Esto se hace evidente al revisar su nutrida producción bibliográfica, que cubre ámbitos muy diversos de nuestras literaturas, desde el barroco colonial hasta la narrativa contemporánea, desde su nativo Uruguay hasta México, pasando por el Perú y el área andina, y que además no se queda en estrechos marcos disciplinarios, sino que los desborda hacia la crítica cultural (en ese ámbito, cabe destacar un volumen que ella coordinó: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*). Esa vocación de autonomía intelectual se hace quizá más evidente en su labor editorial, muy en

especial a través de la imprescindible serie “Críticas” que promovió desde el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en la que se dedicaron volúmenes de balance a figuras clave de nuestra tradición, como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Antônio Cândido, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar y Antonio Cornejo Polar.

No cabe pues duda de su profundo compromiso con el proyecto de afirmación autonómica del pensamiento latinoamericano. Hablar, en especial en los campos de la literatura y la cultura, de un pensamiento autónomo en América Latina (un pensamiento autocentrado, lo denominó también Françoise Pérus), no significa en modo alguno propiciar una suerte de autismo intelectual, un gesto de repliegue identitario sobre “lo propio” y de rechazo a lo “foráneo”. Por el contrario, la autonomía implica el diálogo con otras tradiciones de pensamiento, la asimilación productiva de sus aportes, desde nuestras peculiares urgencias y tradiciones. En ese esfuerzo se inscribe el libro de Mabel Moraña.

Cuestionando la imprecisa noción de influencia, la autora se propone rastrear la apropiación latinoamericana de los aportes del sociólogo francés Pierre Bourdieu. La recepción de Bourdieu en América Latina presenta matices singulares. Más que la mera divulgación o aplicación mecánica de sus planteamientos, interesa a Moraña la recepción productiva de sus ideas, la digestión antropofágica de sus propuestas en nuestro espacio cultural.

La obra de Bourdieu ha tenido un muy amplio impacto en los diversos espacios académicos e intelectuales de la región, muy en especial, como es lógico, en su propia disciplina, la sociología. Destaca Moraña que el enfoque de Bourdieu combina sugestivamente la investigación empírica con la elaboración teórico-conceptual. Interesa en este libro examinar prioritariamente el impacto de sus propuestas en las problemáticas de la cultura, con especial atención a nociones como las de campo (ya sea intelectual o literario), habitus, capital simbólico, violencia simbólica o distinción, que permiten explorar las relaciones entre cultura y poder, poniendo en evidencia la definitiva pérdida del “aura” del arte y la literatura, desmitificando los procesos de producción y recepción de los bienes simbólicos.

Moraña pone en diálogo los planteamientos de Bourdieu con las ideas de estudiosos latinoamericanos que han incorporado directa o indirectamente sus aportes, o cuyos recorridos

intelectuales trazan, desde sus propios caminos, analogías con los desarrollos del pensador francés. Si bien la incidencia de Bourdieu en América Latina no fue tan gravitante como la de pensadores marxistas (Althusser, Gramsci) o post-estructuralistas (Foucault), Moraña destaca la temprana recepción de Bourdieu en la región, pues fue traducido desde fines de los 60 y comienzos de los 70 en Brasil, Argentina y México, y contrasta esta recepción bastante favorable con la más tardía (casi 20 años después) y más bien desfavorable que concitó la obra de Bourdieu en Estados Unidos.

Al sistematizar la recepción y el impacto de las propuestas de Bourdieu en América Latina, Moraña traza una verdadera cartografía, organizada a partir de dos problemáticas que considera cruciales y de cinco espacios intelectuales nacionales o subregionales. La primera de las problemáticas abordadas es la de la historiografía literaria. Centra allí su atención en estudiosos que han trabajado desde una perspectiva histórica los campos intelectuales en América Latina: el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, con sus estudios sobre el Modernismo y los intelectuales latinoamericanos en el siglo XIX, y sobre todo Ángel Rama. Destaca el papel de Rama en el rescate de la tradición latinoamericana, tanto con sus investigaciones como con su labor editorial, muy en especial el impulso a la Biblioteca Ayacucho. La vasta influencia de los panoramas li-

terarios por él trazados llevan a Moraña a proclamarlo como una suerte de “dueño del canon” latinoamericano. Algunos de sus principales estudios evidencian conexiones con las propuestas de Bourdieu. Así, *Los gauchipolíticos rioplatenses* revela, desde el propio título, las conexiones entre literatura y poder. En sus estudios sobre el Modernismo y sobre el boom, incide en el impacto del mercado y en la profesionalización del escritor en dos momentos históricos cruciales. En *Transculturación narrativa* explora los flujos de capital simbólico entre centro y periferia, entre la urbe y las trastierras rurales. Finalmente, *La ciudad letrada* historiza el desarrollo del campo intelectual y literario desde la colonia hasta la contemporaneidad, destacando la violencia simbólica que implicó la imposición de la letra.

La segunda problemática es la de la comunicación. Aborda la obra de Jesús Martín Barbero, que asimila explícitamente a Bourdieu, en especial su noción de *habitus*, para examinar el rol de los medios en la producción y circulación de saberes. Para Moraña, Néstor García Canclini es un autor en cuya obra el impacto de Bourdieu es aún más significativo, aunque critique sus opiniones a su entender mecánicas sobre el medio televisivo, que minimizarían las opciones de respuestas diferenciadas de los distintos sectores del público.

En cuanto a los casos nacionales, Brasil sería el espacio cultural que más

prontamente recibió a Bourdieu, inicialmente a partir de sus propuestas sobre el sistema educativo. Ya en el campo de lo literario y lo cultural, Moraña destaca las convergencias con las propuestas más tempranas de Cándido (también sociólogo de formación) en torno a la noción de sistema literario, que permite diseñar los marcos institucionales de la vida literaria, al tiempo que dar cuenta de sus niveles de autonomía, en sintonía con la noción de campo literario de Bourdieu. Las reflexiones de otros teóricos brasileños, en cambio, evidencian en opinión de Moraña las limitaciones del pensamiento de Bourdieu para captar las dinámicas de las culturas periféricas. Esto ocurre con la noción de “entre lugar”, elaborada por Silvano Santiago o las “ideas fuera de lugar” de Roberto Schwarz, así como la propuesta de transnacionalización inversa de Renato Ortiz, que proyectaría los aportes teóricos periféricos hacia los centros dominantes del saber.

México es, en opinión de Moraña, el ámbito intelectual en que se aprecia una apropiación más directa de las ideas de Bourdieu. Diversos trabajos de las dos últimas décadas aplican la noción de campo literario al caso mexicano, examinando por ejemplo al grupo Contemporáneos desde sus posicionamientos en la institucionalidad cultural (Palou), o el gradual proceso de autonomización del campo literario a lo largo de la primera mitad del siglo XX (Sánchez Prado). A

ello cabe agregar, más allá de nuestro ámbito directo de interés, múltiples trabajos que aplican las propuestas de Bourdieu en la educación, la sociología o los estudios de género.

En el extremo sur de la región, el influjo de Bourdieu está muy ligado a la trayectoria de importantes revistas. En la Argentina, la emblemática *Punto de vista* (1978-2008), impulsada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Tanto en la labor intelectual de estos dos autores como en la acción de la revista, las ideas de Bourdieu desempeñan, según Moraña, un papel de primer orden, en convergencia con planteamientos de Raymond Williams y del culturalismo inglés. Trabajos como *Historia de los intelectuales en América Latina*, de Altamirano, se articulan con la problemática del campo intelectual, en tanto que un libro como *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, de Beatriz Sarlo, pone en evidencia la compleja heterogeneidad del campo cultural argentino de la época. La propia trayectoria de *Punto de vista* resulta una patente ilustración del concepto de cultura en tanto campo de lucha en torno al poder, buscando contrarrestar el autoritarismo dictatorial mediante estrategias de resistencia y de apertura democrática.

En Chile, la recepción de Bourdieu está especialmente conectada, en opinión de Moraña, con la *Revista de crítica cultural* (1990-2008) y la obra de su directora, Nelly Richard, en la que

se combinan los aportes de Bourdieu con enfoques de procedencia posestructuralista. Richard promueve, en sus escritos y en la revista, una perspectiva “desde los márgenes”, nutrida por el feminismo y las prácticas artísticas contraculturales de la etapa dictatorial y posdictatorial. En contraposición a los saberes disciplinarios de las ciencias sociales, promueve Richard el conocimiento nómada de la crítica cultural. Otra importante línea de reflexión de Richard apunta a entender al latinoamericanismo como un campo transnacionalizado, marcado por las tensiones Norte/Sur, lo que la lleva a proponer un diálogo intelectual más igualitario y a valorar la importancia del lugar de enunciación de los discursos.

Por último, Moraña examina el impacto de los planteamientos de Bourdieu en el área cultural andina. El carácter fragmentado y desgarrado de esa región pone en cuestión la idea moderna de nación y problematiza la pertinencia de enfoques como los de Bourdieu, diseñados desde y para sociedades más homogéneas y culturas más institucionalizadas. Moraña pasa revista a las nociones de colonialidad del poder, del sociólogo peruano Aníbal Quijano, o de abigarramiento cultural, del sociólogo boliviano René Zavaleta Mercado, pero se centra principalmente en los planteamientos de Antonio Cornejo Polar. Aproxima la noción de sistema literario que trabaja Cornejo, a la de campo literario,

diseñada por Bourdieu. Cornejo percibe que esos sistemas y las instancias que los configuran son internamente conflictivos, dando así a la teoría de la heterogeneidad la dimensión, en palabras de Moraña, de una verdadera teoría del conflicto. Luego traza Moraña analogías entre las reflexiones del crítico peruano sobre el sujeto migrante, marcado por subjetividades en pugna, y las planteadas por el sociólogo francés, que analiza la condición del migrante a partir de un desajuste entre campo y habitus. Concluye Moraña que, a su manera, Bourdieu problematiza, como lo hacen los pensadores andinos considerados, las fracturas que comprometen las supuestas totalidades de la modernidad.

Como conclusión de este amplio repaso del impacto de Bourdieu en la periferia latinoamericana, Moraña no

solamente detecta los giros y los énfasis que caracterizan a la recepción de Bourdieu en la región, sino que arriba a una conclusión muy sugerente: las reflexiones de los pensadores latinoamericanos examinados brindan, a partir de su particular experiencia social y cultural, aportes de relevancia teórica que permitirían enriquecer la línea de pensamiento desarrollada por Bourdieu y sus seguidores. El diálogo intelectual no es, pues, unidireccional, del centro a la periferia, sino que también puede y debe ser bidireccional, complementado por un flujo teórico y conceptual desde la periferia hacia el centro. El pensamiento latinoamericano tiene mucho que aportar a los debates teóricos globales. Sólo desde ese tipo de perspectivas, apunta Moraña, es posible buscar un “verdadero universalismo intelectual” (Carlos García Bedoya).

Camilo Fernández Cozman

Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo.

Lima, Universidad Ricardo Palma-Cátedra Vallejo, 2014; 146 pp.

La sistemática dedicación reflexiva a lo largo de más de dos décadas ha hecho que, en la actualidad, la escritura crítica de Camilo Fernández Cozman (Lima, 1965) se defina como una de las más autorizadas para orientar la comprensión del complejo universo simbólico de la poesía peruana e hispanoamericana. La lectura de sus principales textos permite advertir el protagónico papel que tiene la poesía dentro de su práctica crítica: *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990); *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson* (1996); *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2001); *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009); *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2010); *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012); *El poema argumentativo de Washington Delgado* (2012); y *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014). Si se reordena y encadena estas publicaciones se obtiene una sistemática cartografía crítico-reflexiva a propósito del proceso de la poesía peruana desde las primeras décadas del siglo XX (a través de Vallejo y Moro) hasta la poesía de la década del setenta (con

Watanabe), pasando por la poesía de la década del cincuenta (Eielson, Delgado y Varela), y la década del sesenta (Hinostroza). Es decir, una práctica crítica que contribuye a comprender buena parte de la historia de la poesía peruana del siglo XX.

Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo propone contribuir con llenar un vacío dentro de la crítica vallejiána, ¿y qué tipo de carencia puede haber en una producción crítica que se mantiene persistente en todo el siglo XX, y que parece no cesar en lo que va de este siglo XXI? Precisa el crítico literario que se trata de una falta de estudios que orienten el análisis hacia la evidente factura argumentativa que tienen los poemas vallejianos: “Mi hipótesis es que hay un vacío en la crítica vallejiána, pues considero que el poeta de Santiago de Chuco fundamenta una tesis (léase una opinión) en sus versos a través del empleo riguroso de un conjunto de argumentos. Este aspecto no ha sido estudiado por los investigadores dedicados al análisis de la poesía de Vallejo” (17).

En una especie de labor de reconstrucción arqueológica de cada una de las orientaciones críticas que trataron de explicar la poesía vallejiána

na con diversos recursos metodológicos y bajo imperativos de muy distinto calibre, Fernández Cozman nos introduce en un viaje histórico por las ideas de cada uno de los principales críticos vallejanos: Antenor Orrego, José Carlos Mariátegui y Estuardo Núñez, quienes podrían ser catalogados como los primeros vallejistas que destacaron la imponente originalidad de la palabra poética de Vallejo. Originalidad que —aclara— orientará el pensamiento crítico de las tres primeras décadas del siglo XX. Esta percepción se enriquecerá en la década de los años cincuenta, y serán Luis Monguió, André Coyné y Saúl Yurkievich quienes propongan —cada uno a su manera— la importancia de Trilce para comprender el carácter fundacional del lenguaje vallejiano para la lírica hispanoamericana contemporánea. El quehacer crítico de estos vallejólogos define también el modo cómo se debería analizar e interpretar la producción poética vallejana: de manera interdisciplinaria para poder entender cada uno de los códigos que configuran la densidad de un universo poético propio (cf. 17).

Esta lección de mediados de siglo pasado orienta implícitamente las investigaciones vallejanas que se desarrollarán décadas después. Advierte el ensayista que las aproximaciones de la década del sesenta y setenta se realizarán destacando la presencia de: cierta impronta telúrica (Los heraldos negros, 1919), la figuración de la expe-

riencia carcelaria en algunos poemas (Trilce, 1922) y relatos (Escalas, 1923), o la explicación de la dimensión metafísica e ideológica que articula la producción poética (Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz, 1939) y narrativa (Fabla salvaje, 1923; El tungsteno, 1931; y Hacia el reino de los Sciris, 1944); desde la indagación estilística (Giovanni Meo Zilio), el enfoque biográfico (Juan Espejo Asturrizaga, André Coyné), la explicación de las resonancias indígenas, familiares e ideológicas (James Higgins, George Lambie), la aproximación de corte fenomenológico (Alberto Escobar), de carácter hermenéutico filosófico (Américo Ferrari) y el análisis intertextual de la semiótica (Enrique Ballón y Eduardo Neale-Silva). Constantes isotópicas y modelos de interpretación que serán replanteados, enriquecidos y sintetizados en las últimas dos décadas del siglo XX (Roberto Paoli, Julio Ortega, Ricardo González Vigil, David Sobrevilla) y las primeras dos décadas del siglo XXI (Pedro Granados, Enrique Bruce) mediante investigaciones cuya insistente presencia “calibran la vigencia de la obra del gran poeta peruano y su influencia en las generaciones poéticas posteriores” (20).

Este panorámico recorrido por el horizonte de recepción que Fernández Cozman realiza tiene como resultado la formación de una especie de protocolo de lectura vallejana que coloca el conocimiento de las aproximaciones críticas que se realizaron a

través de la historia, como requisito para el ejercicio de la crítica sobre la producción poética de Vallejo. Una suerte de imperativo metodológico para atravesar los niveles y orientaciones de lectura crítica realizados, y para penetrar más fructíferamente en el campo de significación de la escritura vallejana. Con ello no decimos nada nuevo sobre el modo de proceder de la investigación crítica, es cierto; lo que pretendemos más bien es subrayar su relevancia instalándola dentro de un horizonte contemporáneo muy proclive a olvidar la historia y los discursos que enmarcan la textualidad vallejana. Efectivamente, la lectura analítica que realiza el ensayista reconstruye la historia sobre los modos de percibir y comprender a Vallejo. Tramo a tramo, puntada a puntada, él teje los hilos de los argumentos que conforman la gran estela de la crítica vallejana. Con ello el imperativo táctico queda completamente definido: se debe conocer la historia de la crítica para penetrar y atravesar sus capas de sedimentación interpretativa, para así poder acceder a otros niveles medulares de la poética vallejana. Por ello entendemos la enfática precisión que Fernández Cozman realiza después de evaluar la crítica: “No hay ningún análisis pormenorizado del cariz argumentativo de la poesía de Vallejo. Por consiguiente, resulta pertinente señalar que casi no se ha empleado la Retórica de la Argumentación de Chaïm Perelman para abor-

dar la lírica vallejana [...] sin duda el propósito fundamental es reconocer la tesis que sustenta Vallejo a través de una red de figuras retóricas y de argumentos enlazados entre sí. El poeta fundamenta una tesis, no a la manera del científico, sino a través de un abanico de procedimientos figurativos y de un complejo mecanismo argumentativo” (21).

Luego de este repaso por la historia de la recepción respecto a cómo se leyó la poesía de Vallejo desde inicios del siglo XX hasta principios del siglo XXI, la escritura crítica de Fernández Cozman se plantea —en el primer capítulo titulado “César Vallejo en el contexto de la poesía peruana”—, por un lado, cartografiar someramente el “periplo vital” de Vallejo; y, por otro, situar su poesía dentro de la tradición poética nacional. Para cumplir con el primer objetivo, el ensayista recupera de la tradición crítica uno de los principales géneros de aproximación al universo llamado Vallejo: la biografía. La escritura ensayística avanza, de esta manera, por el derrotero de la resemantización de algunos momentos clave en la experiencia vital de Vallejo. Sin demasiada morosidad ni con expreso esfuerzo por detallar minuciosamente los sucesos de la vida del poeta, se recorre panorámicamente el hogar de Santiago de Chuco, la experiencia universitaria e intelectual en Trujillo, con los miembros del “Grupo Norte”; la publicación de los primeros poemas, la experiencia como profesor

de educación primaria y la incompreensión de su poesía; también se informa sobre su viaje a Lima, la interacción con Manuel González Prada y Abraham Valdelomar, la publicación de su primer poemario *Los heraldos negros* y el confuso incidente en Trujillo que lo condujo a ser recluso en la cárcel por 112 días; la publicación e incompreensión de *Trilce* por parte de la crítica oficial; su viaje a Francia, la intensa vida intelectual y poética, sus viajes a Rusia y España, y el ocaso de la existencia: “La vida del poeta había sido un trajinar desde Santiago de Chuco a Trujillo, y luego a Lima, para terminar en Europa y fallecer en la Ciudad Luz. Sus obras, no obstante, permanecen como monumentos de la literatura universal” (28). Una serie de hechos biográficos que probablemente para más de un especialista podría parecer un tanto cándido o precientífico toda vez que el crítico decidió abandonar el registro analítico para optar por la narración biográfica. Encontramos que esta decisión se sustenta en el reconocimiento implícito de la significación positiva que se le otorga a la experiencia vital del poeta, no como presupuesto determinista, más bien resituado dentro de los acontecimientos que modelan su conciencia histórica y estética. Por ello no parece casual que en más de una oportunidad se refiera a episodios de la vida del poeta asociados a momentos de transformación histórica en el campo de lo social y lo estético. Y aunque el

ensayista no avance hacia la proposición operativa de algún método que canalice lo biográfico, habríamos que pensar respecto a la lectura de la vida y la obra o lo que esta conexión puede producir como resultado después de la experiencia con el reduccionismo biografista y después de la crisis de los modelos cientificistas de explicación de lo literario, como lo precisa Fontanille: “No se trata ya de hallar en el texto esquemas teóricos universales, ni siquiera de extraer de él formas generalizables; se trata, por el contrario, de encontrar, de una manera o de otra, la experiencia singular que está en el origen de la escritura” (Semiótica y literatura: ensayos de método, 2012, 257). Este llamado por una aproximación semiótica de corte fenomenológico sirve para captar nuestra atención respecto a los abordajes que la crítica realiza en torno a la obra de Vallejo. Por lo pronto dejamos cuenta que en su caso, la insistencia biográfica parece ser casi un recurso de método que la crítica vallejana del siglo XX y del siglo XXI mantiene vigente y que se enriquece constantemente.

El otro objetivo que Fernández Cozman planteó era ubicar la poesía vallejana dentro del horizonte poético peruano. Para ello se la posiciona como una de las que fundan —después de José María Eguren— nuestra tradición poética. En ese sentido, se destacan sus tres etapas: la nativista de corte popular y oral que se expresa en *Los heraldos negros*; la de deses-

tructuración y experimentación radical con el lenguaje que tiene en Trilce su máxima expresión; y la tercera etapa de consolidación ideológica y política respecto al llamado de la historia, Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz, expresan este imperativo (cf. 29). La poesía de Vallejo avanza sin dar tregua al anquilosamiento del lenguaje. Si algo se advierte es el énfasis en la transformación de la palabra; lo que evidencia que la anima una conciencia poética que asume el lenguaje como algo vivo. Por ello explica el ensayista que Vallejo se introdujo en el modernismo, pero fue minándolo hasta hacerlo estallar completamente con Trilce “un libro que liquida el modernismo” (35); y por lo mismo del devenir poético, se destaca que la propuesta estética vallejiiana sintetiza y supera lo que la vanguardia cosmopolita planteaba y lo que la indigenista también sostenía: “Trilce supera largamente toda la perspectiva regionalista con el fin de asumir la búsqueda de la identidad nacional en un contexto marcadamente cosmopolita” (38).

La polémica de Vallejo con Gamaliel Churata a propósito de la vanguardia indigenista o la crítica de Vallejo al surrealismo son también tópicos que el ensayo aborda en esta primera parte. En más de una oportunidad podemos leer que el ensayista disiente tanto con algunas ideas que Vallejo tenía sobre el surrealismo, como con las apreciaciones que se realizaron sobre

la poesía de este. El tono controversial no pierde de vista la precisión del pasaje en discusión y tampoco deja de calibrar la significación actual; por ejemplo, cuando leemos en una parte donde se explica las tensiones entre Vallejo y el surrealismo: “considero que Vallejo exagera, sin duda, al negarle toda originalidad al movimiento surrealista” (47); o también cuando se precisa la afirmación de Mariátegui respecto a la poesía de Vallejo: “el Amauta dice que el pesimismo de Vallejo es el del indio. Esa perspectiva, sin duda, se explica cabalmente por las limitaciones de la época. Así, en las dos primeras décadas del siglo XX se tenía una visión algo estereotipada del mundo indígena y se creía equivocadamente que ser andino era sinónimo de estar triste” (51). No hay duda que el ensayista estampa una lección crítica importante con estos reparos —que veremos aparecer más adelante cuando tome distancia de las apreciaciones que algunos críticos tuvieron a propósito de la poesía de Vallejo—; es el proceder del pensamiento crítico que no se contenta con realizar un repaso sintético por las ideas; un tipo de práctica crítica que no restringe su labor al mero hecho de citar escrupulosamente los argumentos de la tradición crítica, las ideas se calibran y evalúan críticamente para señalar qué es lo que se rescata y qué es lo que no se puede continuar sosteniendo en la actualidad. De esta manera el pensamiento crítico muestra cómo vive el

conocimiento. Asistimos gracias al ensayista a partos de la razón crítica; la discrepancia, el reparo, el disentiimiento trae consigo instantes de nacimiento de nuevas ideas.

Si en este primer capítulo se dispone uno a uno los elementos que componen el polisistema discursivo que articula y envuelve la producción poética vallejana (el horizonte de recepción crítico, las orientaciones estéticas, el marco histórico, cultural y social), el segundo capítulo titulado “César Vallejo y la poesía argumentativa” centra su desarrollo en la cuestión instrumental. Se explica el concepto clave “poesía argumentativa”, esto es, un modo de práctica poética que se caracteriza por el planteamiento de argumentos no a la manera de formulaciones científicas, sino a través de una red de procedimientos retóricos o figurativos cuyo objetivo —en tanto mecanismo argumentativo— es convencer al receptor sobre las distintas posibilidades que plantea el poema, “la poesía de César Vallejo tiene una dimensión argumentativa indiscutible” (53); según esto, por ejemplo, se sostiene que los poemas “Himno a los voluntarios de la República” o “Los desgraciados” modelan un tipo de sujeto poético (“el sujeto poético pobre”) a partir de cuya experiencia o drama poético se busca convencer al receptor sobre la necesidad de la solidaridad humana o el llamado por constituir una sociedad más justa y equitativa (53). Al respecto, el análisis

retórico proveería el instrumental para poder dar cuenta de las operaciones retóricas que el discurso poético está poniendo en funcionamiento. Se equivoca quien piense que se trata solo de una clasificación de las figuras literarias que se emplean en la construcción del poema; es decir, el ensayista no busca elaborar un catálogo de metáforas o procedimientos retóricos, por el contrario, reconoce que: “no es pertinente hacer una mera clasificación de las figuras literarias, sino de articularlas a la estructura, a la argumentación y la visión del mundo que porta el texto” (58).

El análisis del poema argumentativo, en tal sentido, transita por cuatro niveles: en el primero se da cuenta de las partes del discurso argumentativo (exordio, narración, argumentación y peroración final); en el segundo se identifica, describe y explica las provincias figurales (metáforas, metonimias, sinécdoques, antítesis, oxímoros e ironías); en el tercero se reconoce los elementos pragmáticos de la comunicación poética (el locutor y el alocutario líricos); y, finalmente, en el cuarto nivel se trata de explicar la visión del mundo que comunica el poema, se subraya en este caso: “la utopía dialógica como fundamento de la cosmovisión vallejana” (64). Interesa en este último nivel la definición del concepto “utopía dialógica”. Son distintos los pasajes en los que se explica en qué consiste dicha categoría. Precisamente en un momento

inicial expresa el ensayista: “entiendo la ‘utopía dialógica’ como el proyecto social y político que se sustente en un humanismo comunicativo [...] la poesía del escritor santiaguino es sinónimo de diálogo y de búsqueda de consenso. Así se libera del uso instrumental y empobrecedor del idioma, con el fin de propugnar una dinámica entre el locutor y el alocutario al interior de la pragmática del texto poético” (61). Esta idea se refuerza con otras que pertenecen a Miguel Ángel Huamán, y que el ensayista registra textualmente respecto a la “utopía dialógica”, dice Huamán: “en los actos de habla de cada texto la humanidad toda parece manifestar su voluntad de diálogo y encuentro. El lenguaje, como ser genérico del hombre, recupera su dimensión comunicativa. La palabra vuelve a concitar la solidaridad y adhesión” (61).

Los capítulos que restan se orientan a examinar la articulación y estructuración de la argumentación en cada uno de los poemarios vallejanos. El tercer capítulo titulado “Las técnicas argumentativas y el modernismo en Los heraldos negros” propone una línea de lectura de los poemas “La araña”, “La cena miserable” y “A mi hermano Miguel”. En el primer poema, el arácido representaría a un ser desamparado por quien el ser humano tendría que manifestar algún sentimiento de solidaridad; según el ensayista: “Vallejo configura una utopía dialógica: desea que los seres humanos expresen

su solidaridad ante aquellos que van a morir; además, abre el discurso y busca persuadir al alocutario para que este se solidarice y pueda expresar ese sentimiento a través del diálogo” (74). El poema “La cena miserable” coloca en otro escenario la argumentación. Se trata de la aparición de un nuevo sujeto poético: “el pobre”, enmarcado dentro de una cultura de la pobreza; la utopía dialógica, en ese sentido, “debiera tener como centro la cultura de la pobreza: una manera de concebir el mundo donde el pobre tenga la posibilidad de esgrimir su voz de protesta para exigir un mundo más humano, con el fin de convertirse en un agente proactivo de aquel cambio social y político” (80). El análisis del poema “A mi hermano Miguel” permite al ensayista arribar a la conclusión de que si la utopía dialógica se basa en el humanismo comunicativo, y si esta pone énfasis en la necesidad de que todos los seres humanos se comuniquen emancipándose de la racionalidad instrumental y recobrando el lado intersubjetivo del lenguaje, “entonces dialogar significa, para Vallejo, la probabilidad de que el lenguaje pueda vencer a la muerte” (86).

El cuarto capítulo titulado “Las técnicas argumentativas y la superación del modernismo en Trilce” analiza los poemas menos herméticos del poemario: el poema XIII y el poema LXI. El ensayista propone que, en el primer poema, Vallejo supera la poética modernista de Darío a través de varias vías, y una de ellas atañe a la

dimensión argumentativa que configura el poema: “el poeta santiaguino argumenta y ello le permite enfatizar la dimensión cognitiva de su poesía, hecho que le permitirá cuestionar el preciosismo modernista” (89). Cuando explica la visión del mundo que gravita en el poema LXI advierte la presencia de la humanización como recurso para introducir una idea central: el hecho de que el humanismo comunicativo modela a “todos los personajes humanos, los animales (léase naturaleza) y Dios [...] como sujetos parlantes con la capacidad de comunicar pensamientos y emociones a los demás” (100). ¿Y qué se logra con este proceso de atribución parlante a los seres no solo humanos? Se obtiene una existencia más sentimentamente humana, esto es, una vida “alejada del fantasma de la racionalidad utilitaria, que reduce a los hombres a meros objetos en el proceso de producción de la sociedad moderna” (101). “La dimensión argumentativa y el dialogismo de Poemas humanos” es el título del quinto capítulo. En él se precisa que, a diferencia de los anteriores poemarios, la poética argumentativa se hace más nítida pues la intensidad expresiva de la utopía dialógica es evidente por cuanto se realiza “la creativa adopción del pensamiento marxista para la defensa de los expoliados, sin caer en una poesía de corte panfletario” (102). El análisis de “Oye a tu masa, a tu cometa, escúchalos...” y “Los desgraciados” per-

mite al ensayista plantear dos ideas relevantes. Para el caso del primer poema apuntar que los versos comunican una tensión entre la dimensión de lo humano y lo animal. La comunicación jugaría un rol fundamental en la resolución de esta tensividad. ¿Y qué sentido tiene hablar para Vallejo? Para el ensayista la comunicación —el hablar, el escuchar, el diálogo— es el signo de una posible convivencia armónica con los demás, esto que se denomina “la utopía del humanismo comunicativo”: “el hombre es un animal pensante y gregario, que necesita comunicarse con los demás para poder realizarse cabalmente como sujeto. El poder de este se fundamenta en el saber comunicarse con éxito y abrir su palabra a la convivencia con el otro” (111). La explicación del segundo poema plantea que existe un llamado para que la humanidad tome en cuenta la situación crítica del otro excluido (marginal). Por ello en el poema se moviliza el argumento de la reciprocidad; y en general Poemas humanos propone: “la búsqueda incesante de una utopía dialógica como sustento de una sociedad más equitativa y solidaria” (119). El sexto, y último capítulo, tiene un extenso título: “La argumentación en ‘Masa’ y la audición múltiple en Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz”. El análisis de “Masa” muestra que la argumentación enfatiza la realización de hechos extraordinarios a partir del diálogo, el propósito común y la soli-

daridad universal (124). La explicación de los poemas “Telúrica y magnética” e “Himno a los voluntarios de la República”, teniendo en cuenta la poliacrosis (o audición múltiple), permite al ensayista precisar que “la audición múltiple se halla presente en la poesía de César Vallejo y dicha particularidad permite delinear una gran utopía dialógica, vale decir, un proyecto social y político que se sustente en una polifonía discursiva, fundamentada en la dimensión perlocutiva (léase el efecto) del enunciado del locutor” (127).

Es probable que para el lector que siga el ritmo expositivo del ensayo de Fernández Cozman, falte un apartado donde el ensayista tuvo que realizar un balance o una coda final. Puede ser también que más de un especialista observe que fueron muy pocos los poemas analizados o que algún otro apartado mereció mayor tratamiento. Entiéndase la naturaleza de estas observaciones que no comprometen el corazón de la fundamentación, tampoco el nervio del análisis. Expresan a lo sumo el reto que supone escribir sería y responsablemente sobre la poesía de Vallejo. Cuestión que el ensayo de Fernández Cozman supera ampliamente. Creemos, por ello, que más de un lector destacará lo que he-

mos tratado de poner en evidencia: el rigor argumentativo de su práctica crítica; quehacer reflexivo que sin perder unidad y organicidad, remonta la descripción y explicación de la organización retórica y pragmática sobre la argumentación y la utopía dialógica desde Los heraldos negros hasta Poemas humanos y España aparta de mí este cáliz.

Hace algunos años el connotado teórico de la literatura, Terry Eagleton, se preguntaba en las páginas iniciales de su libro *How to Read a Poem* (2007), sobre la crisis en la enseñanza del conocimiento de la poesía. Es cierto que Eagleton no leyó a Fernández Cozman, pero si lo hiciera convendría con nosotros que Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo, puede ser una paradigmática propuesta de cómo encarar acertadamente el problema del aprendizaje de cómo leer poesía; esto es, plantear un enfoque polisistemático; más allá de las miserias la historia y el reduccionismo instrumental de la lingüística; y convencido de que el encuentro con el poema, es siempre, una revelación; un acontecimiento, un diálogo insustituible (Javier Morales Mena).

Leonardo, Richard (editor)

Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX.

Lima, Hipocampo Editores, 2013; 190 pp.

Desde hace algún tiempo, los estudios afroperuanos vienen ganando visibilidad en espacios académicos cada vez más importantes. En dichos espacios, los investigadores preocupados por este tema, mediante una serie de propuestas hermenéuticas heterogéneas, se proponen aprehender la riqueza estética y discursiva de las producciones simbólicas de la cultura afrodescendiente del Perú. Esta tendencia coexiste en constante pugna con el predominio del discurso criollo y andino, los que han configurado nuestra identidad en detrimento del aporte afro. En este orden de cosas, *Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano en el siglo XX*, publicación del Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos “Antonio Cándido” (GELLAC) dirigido por Richard Leonardo se suma al todavía escaso corpus de estudios que versan sobre lo afroperuano en la literatura, enfrentando la invisibilización y el silenciamiento históricos que ha experimentado dicha manifestación cultural.

Cabe precisar que el tema afroperuano estuvo borrado de la agenda nacional y no constituía un tema de preocupación en el debate oficial

y académico de las primeras décadas del siglo XX. De ahí que José de la Riva-Agüero, en el libro que inaugura los estudios sobre la literatura del Perú republicano, el *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), afirmara que “por lo que toca a la raza negra, como no puede reconocérsele nada que se asemeje siquiera a un ideal literario, y como solo por excepción y en débil grado ha influido por la herencia sobre los que en el Perú han cultivado la literatura, parece innecesario ocuparse en ella” (las cursivas son mías). Años después, la postura de José Carlos Mariátegui, con palabras aún más duras, nos demostrará cómo ambos discursos hegemónicos, el criollo y el andino, refuerzan el ocultamiento sistemático de la identidad afro, descartando cualquier discusión sobre su contribución a la identidad nacional; mucho menos se podía hablar de una literatura de raíces negras. Sin embargo, *Poéticas de lo negro* evidencia que hoy el contexto es distinto. Este libro reúne propuestas académicas de especialistas peruanos y extranjeros, cuyas disímiles contribuciones en este volumen inscriben su línea de trabajo desde la perspectiva del pro-

ceso de producción material y simbólica de la cultura afroperuana. Como indica Richard Leonardo, “este no es un libro que solo se detiene en la representación literaria (o discursiva) de lo afroperuano, sino que, además, se preocupa fundamentalmente por lo que implica dicha representación en el imaginario nacional. Sin descuidar el análisis formal, se apuesta por el contenido y la repercusión en el contexto (17). En otras palabras, este libro apuesta “no tanto por cómo se representa lo afroperuano, sino qué se hace con esa representación”. Esto se evidencia en los doce importantes artículos que contiene el libro, distribuidos en cuatro partes.

Respecto a la primera parte, “(Contra)dicciones identitarias”, los dos primeros artículos abordan la propuesta poética de Nicomedes Santa Cruz. Asimismo, el poema “Me gritaron negra” de Victoria Santa Cruz será objeto de análisis en otro de los estudios, al igual que la novela *Matalaché* de Enrique López Albújar. Este apartado elige como tema medular el problema de la identidad, recurriendo a categorías que giran en torno a las propuestas de heterogeneidad de Cornejo Polar, la negritud, la retórica, el cuerpo y la abyección. La segunda parte, “Palabra y poder”, nos presenta tres estudios. Los dos primeros se enfocan en el libro de relatos *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros, y el tercero se detiene en el análisis de algunos cuentos presentes en *Babá Osaím*,

Cimarrón, ora por la santa muerta de Cronwell Jara Jiménez. El marco teórico de esta sección emplea aproximaciones como la polifonía bajtiniana, la teoría poscolonial y la significación de la oralidad/escritura en el discurso. La tercera parte del libro, “Sexualidades y parodias”, consta de dos artículos. El primero de ellos se concentra en las aventuras sexuales de Candelario Navarro en la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez. El otro, es un estudio comparativo de *Las consecuencias* de Mercedes Cabello y el cuento “A la hora del ángelus” de Cecilia Granadino. Debemos resaltar que los temas se enfocan en la construcción de las masculinidades, las relaciones interétnicas, la abyección y las representaciones performativas como marcos de esta sección. La cuarta y última parte se denomina “Sociedad y cultura”. Los temas tratados en las tres propuestas desbordan el campo estrictamente literario. El primero centra su interés en las representaciones de los afroperuanos dentro del contexto social, político y cultural. El siguiente estudio toma como marco la lingüística y el análisis del discurso para aproximarse a la especificidad del habla negra; por último, el estudio que cierra este volumen analiza las representaciones simbólicas de la cultura afroperuana en el discurso musical.

Si bien el libro supone un repaso panorámico, este nos permite observar la transversalidad de los marcos teóricos y la pluralidad de discursos

que apuntan a un tema en común; de ahí que el subtítulo del libro enfatice en la “literatura y otros discursos acerca de lo afroperuano” (las cursivas son mías). Asimismo, este libro propicia una mirada descentralizada, donde las investigaciones no se limitan a los autores clásicos como, por ejemplo, Enrique López Albújar, Nicomedes Santa Cruz, Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, sino que amplía sus estudios a las producciones de artistas que también han sabido simbolizar lo afroperuano mediante la literatura y otros discursos. En ese sentido, el libro incluye a escritores como Mercedes Cabello, Cronwell Jara Jiménez, Cecilia Granadino y el cantautor “Miki” Gonzales, así como la construcción de lo afroperuano desde el propio “movimiento” afro, en un contexto ideológico, social, político y cultural.

De igual manera, esta descentralización abarca todas las instancias que participan en el proceso de producción discursiva, estableciendo a Poéticas de lo negro... como “una reflexión crítica que incluye a autores afrodescendientes como a aquellos que sin serlo nos proporcionan representaciones e interpretaciones que posibilitan un conocimiento mejor de la cultura y el pueblo afroperuanos” (Leonardo, 12). En consecuencia, este libro rompe con una lógica esencialista y deslegitima el criterio (c)errado que indica que solo el afrodescendiente está autorizado y capacitado

para hablar de la cultura afroperuana. Por ello, esta publicación reúne artículos de investigadores con una respetable trayectoria académica, así como de jóvenes especialistas que han sabido abordar el tema con la seriedad que demanda una rigurosa investigación. Podemos mencionar a críticos extranjeros como Aymará de Llano y Natalia Storino, ambas de nacionalidad Argentina; la antropóloga franco-peruana Maud Delevaux; la brasileña María de Lourdes Otero Brabo Cruz, y Aura Duffé Montalván. Asimismo, entre los nacionales cabe destacar a Richard Leonardo, Víctor Quiroz, Judith Paredes, Margarita Saona, así como a Isabel Polo, Yesabeth Muriel y Gabriela Javier Caballero, quienes contribuyen en este volumen con sus artículos.

Por otro lado, consideramos que este libro es una respuesta a la mirada monolítica y excluyente, una reacción contra la “desidia”, “olvido” y “negligencia” de parte de los académicos nacionales. Y es que Poéticas de lo negro es un libro imprescindible, en el sentido no solo de responder a esa desidia académica, sino –además– por obedecer a ese carácter heterogéneo de nuestra cultura, mediante diversas posturas teóricas y metodológicas, cuyos temas desbordan lo literario en un afán de captar al máximo las riquezas que los discursos del universo sociocultural afroperuano puede ofrecer dentro de un marco pluricultural e interétnico.

Cabe precisar que este libro reúne casi en su totalidad una selección de trabajos que fueron presentados en el Congreso Internacional Interdisciplinario 'Palabra de negro'. Memoria, representación e identidad en la literatura sobre lo negro en el Perú y Latinoamérica (Lima, noviembre de 2010) y el Congreso Internacional sobre Literatura afroperuana y afrolatinoamericana. Homenaje a Antonio Gálvez Ronceros (Lima, octubre de 2011), eventos organizados por el Grupo de Estudios Literarios Latinoamericanos "Antonio Cándido" (GELLAC). Además, Richard Leonardo, director de este grupo, señala en la introducción del libro que GELLAC ha decidido publicar en dos volúmenes los trabajos seleccionados de estos Congresos. A su vez, precisa que Poéticas de lo negro. Literatura y otros discursos acer-

ca de lo afroperuano en el siglo XX, el primero de estos libros, contiene artículos enfocados –como el título lo indica– al contexto de la literatura peruana. Con esto estaría quedando a la expectativa el segundo volumen sobre lo afrolatinoamericano.

De esta manera, creemos que esta importante publicación llena un espacio que aún está por desentrañarse, continuando así con los aportes sobre lo afroperuano en la literatura que se han ido sucediendo en los últimos años de parte de investigadores como Marcel Velázquez, Milagros Carazas, Carlos García Miranda, José Campos Dávila, M'Bare N'Gom, Octavio Santa Cruz, entre otros. Lista a la que se suma Richard Leonardo con la publicación que reseñamos (Juan Manuel Olaya Rocha).

Jorge Terán Morveli

Literaturas regionales. Narrativa huaracina reciente

Lima, Grupo Pakarina, 2013; 74 pp.

Una de las grandes tareas pendientes que tiene la historia literaria peruana es ampliar su visión centralista y capitalina sobre nuestra producción literaria. La ausencia de revisiones, interpretaciones y análisis de las diversas manifestaciones literarias del interior del país son escasas. Los grandes intentos de sistematización de intelectuales como Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez o Tamayo Vargas datan ya de hace muchos años y, aunque valiosos, son insuficientes. El carácter heterogéneo de nuestra literatura demanda una labor multidisciplinaria para los críticos e historiadores de la literatura. Se necesita repensar el modo en cómo estamos construyendo nuestro canon literario: centralista y excluyente. El desarrollo de una historia literaria que abarque las múltiples dimensiones de nuestra literatura heterogénea y contradictoria demanda sus propios códigos, categorías o herramientas metodológicas que sean capaces de asimilar y entender la tensión de las variadas visiones e ideologías que la literatura o las literaturas son capaces de representar. Bajo esta consigna, el profesor y crítico literario Jorge Terán, nos presenta su más reciente publicación *Literaturas regionales. Narrativa hua-*

racina reciente que entre tantas virtudes nos brinda un panorama de la literatura huaracina de los últimos diez años enfatizando en los aspectos ideológicos y temáticos que marcan una nueva generación de escritores.

Literaturas regionales. Narrativa huaracina reciente, como su título lo señala busca ser una propuesta para entender la literatura andina, teniendo como eje central a la narrativa huaracina, específicamente la producida en los últimos diez años (2003-2013). El primer acercamiento que se tiene para este libro es desarrollado en el prólogo del mismo, a cargo por el profesor sanmarquino Javier Morales Mena quien señala “que la literatura huaracina, y en general, la literatura ancashina, forma parte de cruciales capítulos del proceso de nuestra literatura peruana y latinoamericana” (p.11) destacando a autores como Marcos Yauri Montero, Carlos Eduardo Zavaleta, Óscar Colchado, Julio Ortega y Juan Ojeda, quienes han escrito obras paradigmáticas de la literatura peruana. Este recuento sirve para argumentar sobre la existencia de una tradición literaria ancashina que en su aspecto fundamental es heterogénea y dinámica. En la actualidad, la literatura ancashina está representada

por escritores jóvenes, como Edgar Norabuena (Huaraz, 1978); Eber Zorrilla (Huari, 1980); Ludovico Cáceres (Chacas, Ancash, 1963); Daniel Gonzáles (Huaraz, 1970); y Rodolfo Sánchez (Lima, 1977) quienes conformarían una nueva generación, que en ciertos aspectos es más cercana a las modernas formas literarias que a la anterior tradición literaria ancashina. La obra de estos escritores como objeto de estudio del presente libro, según Morales Mena, está en concordancia con los intereses por esas otras literaturas que el crítico Jorge Terán se ha planteado desde su primer libro *¿Desde dónde hablamos? Dinámicas oralidad-escritura-2008* (p.13-14). En este sentido, la pregunta matriz que la investigación busca responder es ¿cómo se representa lo andino en la narrativa de los autores antes mencionados? En este sentido, el crítico y autor del libro ahonda en las interrelaciones heterogéneas de lo quechua y mestizo en relación a la influencia del mundo occidental y su impacto en el mundo andino, planteados como fenómenos complejos que resitúan la identidad andina en nuevos códigos y temas específicos como la violencia, la tradición, la modernidad, la migración y la religión entre los más importantes. Tres preguntas que quedan latentes para el lector son las siguientes: ¿En qué medida esta literatura huaracina de los últimos años dialoga con las novelas y cuentos de los escritores paradigmáticos, es decir de

la anterior tradición literaria ancashina?, ¿en qué medida estas tradiciones podrían diferenciarse una de la otra? y ¿ existe verdaderamente un derrotero en relación a las formas en que ambas han representado lo andino en los textos literarios?

La primera parte del libro, plantea un marco referencial valioso en la medida que señala las coordenadas con las que entenderemos la literatura andina desde su perspectiva. Estas son: 1) Las referencias a procesos sociales significativos como la migración o la violencia interna. 2) La adaptación literaria de la expresión indígena. 3) La utilización de modernas técnicas narrativas. Y finalmente, 4) La dicotomía conflictiva y/o sintética tradición/modernidad, lo andino y lo occidental. Estas coordenadas o características son previamente establecidas por el autor para ensayar un marco de análisis de las obras de los jóvenes autores antes mencionados, pero a la vez, son coordenadas que se pueden ampliar a toda la narrativa andina. Esto último, es un importante aporte, para la síntesis y asimilación de esta narrativa y los modos en que estas representan lo andino. La segunda parte del libro, llamada *Narrativa huaracina reciente*. Establece los criterios usados para la selección del objeto de estudio. Estos se refieren al activismo cultural y literario de los escritores, circulación de libros publicados, conferencias literarias, etc. Publicación de algún libro orgánico (cuentos o novelas). Y también

que el inicio de la actividad editorial no exceda los últimos diez años. En este punto creo que bien podría haberse ampliado los criterios y señalar qué tipo de carácter tiene el lector de estos libros, qué características tiene el mercado editorial huaracino y en qué medida esta legitimidad de los escritores puede ser discutible. Podría haber sido un buen punto presentar a toda la gama de escritores de los últimos diez años en una lista detallada para tener una noción completa de los escritores huaracinos o ancashinos actuales. Para Terán los escritores representan su referente, actuando de mediadores y presentando dos grandes perspectivas o visiones del mundo andino: I) Narrativa de apego al mundo andino tradicional donde ubica a Edgar Norabuena y Eber Zorrilla II) Narrativa de apego al mundo andino moderno representados por Gonzáles Rosales, Ludovico Cáceres y Rodolfo Sánchez. Este capítulo también se

aboca al análisis del objeto de estudio. Evidenciando el carácter de los mundos representados y concentrándose en el carácter ideológico de los textos. Señala las temáticas convergentes de los escritores ya sea cuento o novela. Y afianza la noción de una literatura que apunta a temáticas reiterativas. La tercera y última parte hace una recapitulación y algunas reflexiones pertinentes en torno a lo ya mencionado.

Finalmente, consideramos a este libro un importante aporte por dos razones. En primer término, para los lectores poco informados sobre escritores ancashinos este libro se transforma en una guía valiosa del canon de la última literatura ancashina. En segundo lugar, el libro es importante pues construye un marco de aproximación a las literaturas regionales a partir de los criterios de selección y categorías usadas válidas para otras literaturas de la misma naturaleza (Luis Henry Vara Marín).

