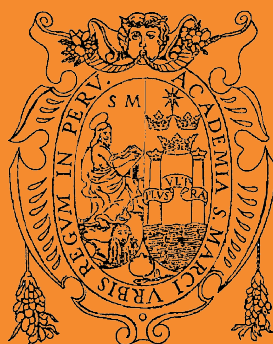


LETRAS

Vol. 96
N.143

junio 2025.
Lima, Perú

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



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

Misión

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

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

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

Información básica:

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

Periodicidad:
Semestral

Indexación

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

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

Dirección Postal
Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Calle Germán Amézaga N.º 375, Lima 1 - Perú
Teléfono: (51) 619-7000 anexo 2801
Correo electrónico
revista.letras@unmsm.edu.pe

Equipo Editorial

Director

Alonso Estrada-Cuzcano

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

Email: mestradac@unmsm.edu.pe

Editor

Andrés Napurí

ORCID iD: 0000-0003-1103-572X | Scopus ID: 57204018457

Email: rnapurie@unmsm.edu.pe

Gestión de información y sistema OJS

Joel Alhuay

Email: joel.alhuay@unmsm.edu.pe

Corrección y cuidado de edición

Odín del Pozo

Diagramación

Dante Alfaro Fontaine

CONTENIDO

ESTUDIOS

- 04** **Juan A. González Delgado**
Las reformas del Hospicio de Huérfanos de Nuestra Señora de Atocha de Lima durante el siglo XVIII
- 18** **Juan Carlos La Serna Salcedo**
Vistas de la montaña. Tarjetas postales y consumo visual amazónico en el Perú de entresiglos (1896-1919)
- 40** **Marco Antonio Caparó Aragón**
Estudios de arte peruano en cátedras de secciones Letras e Historia, de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1931-1937)
- 50** **Gonzalo Ramírez Herrera**
Sobre la inconmensurabilidad de paradigmas: una visión crítica
- 65** **Enrique Ferrari**
"Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez: la reanudación del mito de Prometeo para narrar la reacción a la violencia machista
- 80** **Alfredo Dillon**
Cinco versiones de un triángulo: las transposiciones de "La intrusa" de Jorge Luis Borges
- 97** **Conrado J. Arranz Mínguez**
Confluencias y divergencias en torno al folklore y la literatura mexicana a inicios del siglo XX. Las visiones antagónicas de Rubén M. Campos y Alfonso Reyes
- 123** **Diana Nicole Macuri Arquíñigo**
Una aproximación a la función de las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua en la editorial peruana Pakarina Ediciones

- 141** **Gerardo Castillo Guzmán**
- Representaciones visuales de una ciudad amazónica contemporánea: reflexiones sobre el 'espacio fluvial' iquiteño
- 159** **Francesco De Nicolo**
- Un "artista cuyas obras parecen romanas": Medoro Angelino (1560-1633) en Perú a través de nuevos documentos
- 180** **Alfonso Santistevan**
- Desnudando al superhombre: a setenta años de "Collacocha" de Enrique Solari Swayne

RESEÑAS

- 198** **Rafael Cerpa Estremadoyro**
- Peralta Barnuevo, P. de y Rivilla Bonet y Pueyo, J. de. (2024). *Desvíos de la naturaleza: O tratado del origen de los monstruos* (1695) (D. F. Slade, Ed.). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- 201** **Jesús A. Meza Morales**
- Fernández Juncal, C. (Ed.). (2025). *El paisaje lingüístico. Un paseo por el discurso público* (Colección Cuadernos de Lengua y Comunicación N.º 2) Centro Internacional del Español, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- 203** **Said Ilich Trujillo Valverde**
- Valero Juan, E. (2024). *La ciudad tapada: Lima en las relaciones de fiestas virreinales*. Peter Lang.

ESTUDIOS

Juan A. González Delgado

Juan Carlos La Serna Salcedo

Marco Antonio Caparó Aragón

Gonzalo Ramírez Herrera

Enrique Ferrari

Alfredo Dillon

Conrado J. Arranz Mínguez

Diana Nicole Macurí Arquíñigo

Gerardo Castillo Guzmán

Francesco De Nicolò

Alfonso Santistevan

Las reformas del Hospicio de Huérfanos de Nuestra Señora de Atocha de Lima durante el siglo XVIII

The Reform of the Hospice of Nuestra Señora de Atocha in Lima during the Eighteenth Century

Juan A. González Delgado

Universidad de Sevilla, Sevilla, España

Contacto: jgonzalez8@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-3554-5882>

RESUMEN

La historiografía ha abordado profusamente la iglesia del Hospicio de Huérfanos de Lima, por lo que ha analizado sus ecos borrominianos y abierto numerosos debates en torno a las consecuencias arquitectónicas del sismo de 1746 y la autoría de la actual iglesia. Un reciente estudio de Gauvin Alexander Bailey publicado en la *Burlington Magazine* ha revitalizado estos debates en torno al edificio. Sin embargo, se ha detectado una falta de conocimiento en lo que corresponde al propio hospicio y al estado de la iglesia con anterioridad al proyecto de la década de 1740. La localización de documentación y planos inéditos ha permitido un mejor conocimiento del hospicio desde el punto de vista arquitectónico. De tal modo, se analizarán las propuestas de los arquitectos Íñigo de Eraso y Eugenio de Atienza en 1720 para el hospicio y su iglesia, poniéndose en relación con las que posteriormente se realizaron. Se analizarán aspectos como la mejora de la salubridad, los cambios en la configuración del edificio o el estado de la iglesia. Posteriormente, se estudiarán dos planos producidos por un ingeniero en tiempos del virrey Amat con una propuesta para el hospicio, con lo que se destaca la importancia de los ingenieros militares y la aplicación de un nuevo lenguaje arquitectónico. La documentación empleada procede de diversas instituciones como el Archivo General de Indias, la British Library o la Biblioteca de Cataluña.

Palabras clave: Arquitectura asistencial; Arquitectura virreinal; Ingeniero militar; Íñigo de Eraso; Quincha.

ABSTRACT

The historiography's approach to the church of the Hospice of Nuestra Señora de Atocha (Lima) has been extensive, pointing out the similarities with Borromini's models and opening debates about the consequences of the 1746 earthquake and the design of the church. A recent study by Gauvin Alexander Bailey, published in the *Burlington Magazine*, has revitalized those debates about the building. Nevertheless, there is a lack of information about the hospice and the church before the decade of the 1740s. The article will be based on the report of 1720 by the architects Íñigo de Eraso and Eugenio de Atienza and their proposals for the hospice and church, viewed in relation to the later reforms. Aspects such as the improvement of health, changes in the configuration of the building or the condition of the church will be examined. Moreover a plan for the hospice drawn up by a military engineer under the viceroyalty of Manuel de Amat will be analyzed regarding the importance of the military engineers and the application of a new architectural language. The unpublished documents and plans found allow a better knowledge of the building and its architecture. This documentation comes from various institutions: the General Archive of the Indies, the British Library, and the Library of Catalonia.

Keywords: Healthcare Architecture; Viceregal Architecture; Military Engineer; Íñigo de Eraso; Quincha.

1. Introducción

El hospicio de huérfanos de Lima, cuya advocación era la de Nuestra Señora de Atocha, ha sido un edificio muy maltratado por la actividad sísmica frecuente en el área limeña. Especialmente los terremotos de 1687 y 1746 son fundamentales para la comprensión de la historia de esta edificación, ya que provocaron importantes reformas. El hospicio de huérfanos de Lima desde su creación en 1603 por parte de Luis Pecador como centro asistencial hubo de luchar por su subsistencia, pasando por períodos de grave crisis, especialmente tras el terremoto de 1687, cuando pasó a ser regentado por los agustinos. Solo gracias a la intervención de la Corona y del virreinato fueron capaces de poder atender a centenares de niños huérfanos, por lo cual consiguieron el privilegio de tener una imprenta o contar con asignaciones anuales en la hacienda virreinal. Todo ello provocó que se convirtiera en un centro importante en el entramado asistencial de la ciudad. Por desgracia, durante el siglo XX el edificio se enfrentó a nuevos desafíos. En 1930 el hospicio de huérfanos abandonó el edificio, lo que provocó la pérdida de este sector del edificio. Finalmente, el terremoto de 1940 dañó profundamente las bóvedas de la iglesia, motivo por el que se llegó a plantear la demolición del edificio.

La historiografía, muy abundante sobre este edificio, se ha centrado sobremanera en la citada iglesia, único vestigio que actualmente subsiste en la ciudad, ignorando las informaciones acerca del propio hospicio y su configuración interna. En dicho aspecto, los estudios precedentes se han enfocado en dilucidar a qué momento histórico perteneció el diseño de la actual iglesia; es decir, si fue fruto de la reforma iniciada en 1758 o si bien esa reforma retomó el mismo plan que se aplicó en los años inmediatamente anteriores al sismo de 1746 (Bailey, 2022; Bayón y Marx, 1989, pp. 140-152; Gisbert y Mesa, 1997, pp. 263-272; Harth-Terré, 1942; San Cristóbal Sebastián, 2011, pp. 296-300; Wethey, 1949, pp. 253-254). Otro de los grandes debates fue dilucidar quiénes fueron sus arquitectos con relación al carácter borrominiano de su planta, pues si bien la documentación citaba a Juan de Matamoros, Manuel de Torquemada y Cristóbal de Vargas, el propio

Emilio Harth-Terré (1942) ya puso en duda esta información. Este, si bien aceptó a Torquemada como tracista, acabó proponiendo una posible intervención de un jesuita, el padre Rehr, para explicar así las similitudes con la obra de Borromini. Harold H. Wethey (1949, pp. 253-254), quien hizo un análisis formalista acerca de la iglesia y sus elementos decorativos, atribuyó a Cristóbal de Vargas el diseño, aunque señaló la falta de claridad del documento. Más interesante fue la aportación de Teresa Gisbert y José de Mesa (1997, pp. 263-272), quienes estudiaron la iglesia como un ejemplo de la asimilación de los modelos borrominianos en la arquitectura andina. Ambos, aunque nombran a Cristóbal de Vargas como arquitecto principal, vincularon el diseño del edificio con el arzobispo Gregorio Molleda y Clerque, quien había estado en Roma. Además, apoyaban la tesis de Harth-Terré acerca de la intervención de un jesuita, dada la simbología de la planta. Todo ello ha conducido a un adecuado conocimiento de la actual iglesia de Los Huérfanos, pero se desconoce buena parte de lo que respecta a la situación del edificio con anterioridad al sismo de 1746, a excepción de algunos datos aportados por Gauvin Alexander Bailey (2022), y especialmente en lo que se refiere al propio hospicio. Esos serán los aspectos que se tratarán de abordar en el presente estudio.

Investigaciones más recientes han aportado más información acerca de las etapas constructivas de la obra y se han sumado a los debates citados. Antonio San Cristóbal Sebastián (2011, pp. 296-300) afirmó que la iglesia mantiene estructuralmente la planta gótico-isabelina que tuvo en sus orígenes, lo cual es difícil de asegurar teniendo en cuenta los escasos documentos que se tienen respecto de la iglesia en el siglo XVII. Además de realizar algunas apreciaciones acerca de la planta, San Cristóbal valoró especialmente la ornamentación del edificio. En otro estudio, San Cristóbal sí abordó la autoría del edificio, argumentando que la iglesia que se levantó en 1758 no respondía a la actividad de los arquitectos citados con anterioridad al sismo de 1746 (Mattos-Cárdenas, 2016). La última gran aportación acerca de la arquitectura del edificio se debe a Bailey (2022), quien además realizó un cuidadoso

estado de la cuestión acerca de los debates aquí citados. Bailey siguió la línea de Gisbert y Mesa en cuanto que su interés fue comprender la iglesia de los Huérfanos en relación con el modelo borrominiano. Además de aportar información inédita acerca del estado de la iglesia entre los terremotos de 1687 y 1746, se centró en abordar la autoría de la planta. Ciñéndose a la documentación existente, propuso como autor de la planta a Cristóbal de Vargas, con lo que descartó la participación de otros personajes que no aparecen reflejados en la documentación. Argumentó que la adopción de modelos borrominianos bien podía ser comprendida a través del estudio de los tratados italianos que por entonces circulaban.

Por último, ha habido otros acercamientos recientes al edificio y a la institución por parte de Richard Chuhue Huamán (2009; 2014; 2016). Este, aunque se hizo eco de las etapas constructivas del edificio, aportó una imagen global acerca de la institución y su historia. Asimismo, abordó los enterramientos de los huérfanos en la cripta habilitada para ello poco después del terremoto de 1746, un elemento de gran relevancia para entender el funcionamiento del hospicio. Finalmente, también se enfocó en la Hermandad de Nuestra Señora de Atocha de escribanos, que fue la que ocupó el edificio hasta el sismo de 1687. Estos aspectos permiten conocer el funcionamiento del hospicio y otras particularidades fundamentales para esta investigación.

El objetivo del presente artículo será definir los cambios que sufrió el Hospicio de Huérfanos de la ciudad de Lima durante el siglo XVIII. Más concretamente se pondrá de relevancia la importancia de los sismos en la vida del edificio y las constantes reformas que sufrió, aportando por primera vez una tentativa de estudio arquitectónico del área del propio hospicio. Además, esto se intentará conectar con la bibliografía existente, que en lo que se refiere al punto de vista arquitectónico, se ha centrado únicamente en analizar la iglesia que se construyó tras el último de los grandes movimientos de tierra. Por otro lado, se ahondará en la importancia que tuvieron la Corona y el virreinato en la subsistencia del edificio, especialmente en la creación de un proyecto por parte de un ingeniero militar. Asimismo, se de-

mostrará la importancia que el concepto de salubridad a través de la ventilación e iluminación ganó en la cultura arquitectónica del siglo XVIII y su aplicación concreta por los alarifes. Finalmente, también se pondrá de relieve el uso de técnicas de cubrición de carácter local, pero también asociables a otras áreas del virreinato. En cuanto a la metodología, esta tendrá un carácter tradicional, basándose en la documentación hallada en el Archivo de Indias y la British Library, así como en el análisis de los planos localizados en la biblioteca de Cataluña. Sin embargo, esta documentación de archivo permitirá plantear algunas cuestiones no abordadas hasta la fecha en torno al edificio.

2. El hospicio de niños huérfanos entre los sismos de 1687 y 1746

La asistencia a los niños huérfanos fue una constante en la red asistencial de la España cristiana, especialmente desde el siglo XVI. Es el caso de las fundaciones del Hospital de Niños Huérfanos de Madrid y el Seminario de San Telmo de Sevilla. Este tipo de instituciones fueron estableciéndose en América durante ese período (Hernández García, 2005). La fundación del hospicio de niños huérfanos de Lima se inserta en una red asistencial en la capital virreinal junto con otras fundaciones como el Hospital de Caridad para mujeres españolas, el Hospital de San Andrés para hombres españoles, el Hospital de San Andrés para indios, el Hospital del Espíritu Santo de los mareantes, el Hospital de San Lázaro para leprosos y el de San Bartolomé para negros, siendo este el último en fundarse, en 1646 (Chuhue Huamán, 2009). La casa de expósitos de Lima fue fundada por Luis Ojeda, apodado “El Pecador”, en 1603, aunque llevaba poco más de un lustro funcionando. A pesar de que en un principio pensó en crear un hospital para negros, su confesor franciscano, fray Juan Roca, le convenció de ayudar a los expósitos. Esta casa y su iglesia, cuyo solar compró Luis Ojeda en 1600, tuvieron como advocación la de Nuestra Señora de Atocha, cuyo origen debe establecerse en Madrid y lo cual puede interpretarse como un modo de ganarse el apoyo de la Corona. Aunque no ha llegado al presente, en su interior se encontraba un lienzo de esta advoca-

ción (Chuhue Huamán, 2014, pp. 107-108). En este tipo de fundaciones, al igual que en los hospitales, se combinaban la labor asistencial con una función adoctrinadora en la fe cristiana, cumpliendo un papel fundamental en las ciudades americanas.

En los primeros años, la casa sufrió numerosas dificultades para conseguir financiación, que dependía de limosnas. Se intentó involucrar al virrey, quien pidió a los comerciantes que contribuyeran. Estos lo hicieron dando el equivalente a un año de gastos, pero se excusaron de seguir ayudando. Fueron los escribanos quienes decidieron fundar una cofradía en dicho hospicio y quienes regentaron la casa tras la muerte de Luis Ojeda (Chuhue Huamán, 2016). No fue esta la única hermandad que se creó en el hospicio, sino que durante el siglo XVII se citan al menos otras dos, la del Santísimo Sacramento y la de Nuestra Señora de la Regla (Chuhue Huamán, 2009, pp. 149-150). Desde la Corona también se apoyó al hospicio mediante el establecimiento de una renta de mil pesos anuales, sacados de los tributos de indios, durante ocho años. Hay ciertos interrogantes a la hora de clarificar qué tipo de niños se acogían en este hospicio. Por una parte, en un principio parece que se acogió a niños y niñas blancos, pero más tarde se dijo que la mayoría de los niños amparados eran de origen mestizo. Sin embargo, estos recibían diferente educación, siendo los blancos los únicos que tenían formación para oficios (Mannarelli, 2004, pp. 249-287). Más difícil es dilucidar qué ocurriría con los indígenas o negros, que probablemente no fueran aceptados por la institución. En 1655 se decidió crear el colegio de las Niñas Expósitas de Santa Cruz de Atocha por parte de Mateo Pastor Velasco y Francisca Vélez en la misma casa, dando una mayor separación por sexos al hospicio (Rivasplata Varillas, 2021). Las mujeres recibían una educación orientada al ámbito doméstico para normalmente acabar de sirvientas en casas de algunos vecinos. No obstante, para el caso de las niñas, al menos desde las constituciones de 1756, se establecía que estas debían ser españolas, lo cual no dejaba de ser lo que se indicaba en la fundación del hospicio. En cuanto al número de huérfanos, en 1602 eran ya entre 30 y 60 niños de

cuna y en torno a 120 destetados, llegando a una cifra total de trescientos en 1605 (Chuhue Huamán, 2009, pp. 149-151).

A lo largo del siglo XVII, con la implantación de la citada hermandad y otras limosnas y rentas concedidas al hospicio, su economía fue creciendo hasta dejar atrás las dificultades económicas que tuvo en sus primeros años. Empero, el sismo de 1687 arruinó por completo el hospicio y afectó gravemente su economía, llegando a estar inactivo algunos años. Esto se ve reflejado en el menor número de niños que había en 1707. En 1718 se registra en total 173 huérfanos y en 1720 se da noticia del menor número de niños de pecho, pasando de 140 a 85 niños. Desde la Corona y el virreinato se intentó reactivar el hospicio con algunas rentas. El virrey asignó dos mil pesos procedentes de la sisa, mientras que desde la metrópolis se propuso aplicar parte del noveno y medio destinado a hospitales, lo cual se tradujo en mil quinientos pesos anuales. A pesar de ello, tal y como se reconoce en la propia Cédula Real, se necesitaban doce mil pesos anuales para gastos de funcionamiento y otros tantos para reparar los daños del terremoto. Mediante dicha cédula se ordenó pagar estas cantidades, sacando buena parte de las vacantes de obispados que se aplicaban a obras pías y fábricas de iglesias.

Poco después, en 1720, se produjo la intervención de dos alarifes, quienes realizaron un extenso informe acerca del estado del edificio y las intervenciones que se necesitaban. Los elegidos para ello fueron Juan Íñigo de Eraso, maestro mayor de la catedral, y Eugenio Fernández de Atienza, maestro de fábrica. Es importante remarcar la importancia de Eraso, alarife de origen vasco, ya que por entonces era el arquitecto de mayor prestigio en la ciudad (Batiz, 2003, pp. 455-457). Tras el terremoto de 1687 informó acerca del estado de la catedral limeña y propuso una cubrición de madera y yeso. A inicios del siglo XVIII fue nombrado maestro mayor de dicho edificio. También fue alarife del cabildo, levantando nuevos portales en la plaza mayor y participando en la construcción del Palacio Municipal. Además, también participó en la reforma de la capilla de la Purísima de la iglesia de San Francisco. Por su parte, Atienza fue nombrado maestro mayor en

1717, trabajando en las obras del convento de San Agustín (Harth-Terré, 1945, p. 244).

El estado del edificio antes del terremoto de 1687 es desconocido debido a la ausencia de documentos gráficos o textuales. Únicamente puede ser de utilidad el plano de la ciudad de Lima que en 1685 realizó el mercedario Pedro Nolasco. En él puede intuirse con cierta precisión la presencia de la iglesia de una sola nave y la existencia de dos patios anexos. Ello encaja con la descripción que hicieron los alarifes treinta y cinco años después. Este informe, sin embargo, no permite hacer una reconstrucción exacta de la configuración de los espacios en el hospicio, ya que aporta poca información acerca de la ubicación de cada dependencia o sus medidas. Además de la descripción de lo existente, en este informe se han identificado varios aspectos muy relevantes para los alarifes en su intervención. En primer lugar, una reordenación del espacio de algunas dependencias para obtener una configuración más funcional. Por otra parte, se ha identificado una constante preocupación por evitar las numerosas humedades que presentaba el edificio, especialmente a través de una mejor cimentación. Asimismo, y en conexión con lo anterior, se ha detectado un interés general por la salubridad de los habitantes del hospicio, con una especial atención a una buena circulación del aire y una correcta iluminación. Por último, otro aspecto que recibió gran atención por parte de los alarifes fue la cubrición de las estancias, que implementó una técnica autóctona y de gran capacidad aislante, como era el uso de esteras y tortas de barro.

En cuanto a la reordenación de los espacios, los alarifes plantearon pequeñas modificaciones, pero que revestían una gran relevancia en el modo de entender la configuración del hospicio. El mayor problema era que la escuela de los niños se ubicaba en el zaguán, siendo especialmente sensible a los ruidos de la calle, lo que entorpecía la enseñanza de los huérfanos. Se propuso entonces ubicarla en uno de los patios y, sobre ella, disponer las habitaciones de los niños. Se ha de recordar que la enseñanza era solo destinada a los varones, por lo que esta se conformaba como un núcleo totalmente masculino. La ubicación de los dormitorios en un espacio alto también per-

mitía alejarlo del suelo y, así, prevenir las posibles humedades. Al lado se había de erigir la habitación del capellán. En la misma zona de la escuela debía encontrarse el refectorio y la enfermería. Por otra parte, el espacio de las mujeres debía ubicarse en el otro lado del patio. Este es un sistema habitual de separación de sexos que se puede ver replicado también en hospitales construidos por las mismas fechas. Al lado de los dormitorios se dispuso una sala, cuya función no se esclarece, pero debía servir para las labores que las niñas aprenderían, siguiendo la habitual diferenciación de educación según sexos.

Además, el informe permite vislumbrar otros espacios que, probablemente, pudieran estar en el otro patio. Es el caso de dependencias más funcionales, como el lavadero o un espacio de huerta. Igualmente, también se habla de otros espacios como una sala para los destetados, un cuarto para la abadesa, el refectorio para las chicas, una cocina, un gallinero o la sala de reunión de los hermanos veinticuatro, es decir, aquellos hermanos de mayor rango y poder en la cofradía. Es difícil comprender dónde estaban ubicadas todas estas dependencias. Además, no se hace referencia a los espacios de las nodrizas, que debían encargarse del cuidado de los huérfanos en sus primeras etapas de vida, aunque sería lógico pensar que estuvieran en una sala adyacente o cercana a estos.

Muchas de las recomendaciones de los alarifes en su informe eran conducentes a mejorar la salubridad del edificio. Especialmente atentos fueron al problema de las humedades que afectaron profundamente al hospicio, según se colige del informe. Este problema, habitual en muchos edificios de la zona, era especialmente peligroso en cuanto muchos de los niños huérfanos entraban al edificio incluso sin destetar, siendo muy vulnerables a enfermedades de índole respiratoria asociables a las humedades. Contra dichas humedades las intervenciones se centraron en tres aspectos: la cimentación, la cubrición de las estancias y la ventilación. En el caso de la cimentación, fueron muchas las dependencias donde se aconsejó reforzar los mismos o hacerlos *ex novo* en nuevas dependencias, tratando de luchar contra la humedad. Es el caso del refectorio, la pla-

nada de los lavaderos o la escuela de los niños. La intervención solía ser la misma en todos los casos. Los cimientos debían contener como base vara o vara y media, es decir, entre aproximadamente 80 y 120 centímetros de piedra de cerro o de río mezclada con cal. Luego se solaba la estancia con hasta otra vara de ladrillo y cal. Esta es una técnica muy usada en el ámbito limeño, con la cual se buscaba impermeabilizar los cimientos y evitar la aparición de humedades. Los alarifes limeños discutieron sobre el tamaño de la canteoría, prefiriéndose de menor tamaño, y emplearon como mortero tanto cal como barro (Fohn, 2016). Este tipo de usos se ha localizado en la arquitectura doméstica del siglo XVIII, como puede ser el caso de la casa de Pilatos o el Palacio de Torre Tagle (Álvarez Ortega, 2022, p. 42; Crespo Rodríguez, 2020; Guzmán Quintana, 2018).

La correcta iluminación de las estancias fue otra preocupación de los alarifes, lo cual demuestra un gran interés en el bienestar ambiental de los habitantes del edificio. Esto se tradujo en la propuesta de abrir numerosas ventanas, algunas de ellas de gran tamaño. Es el caso del refectorio de los huérfanos, lugar de reunión para las comidas, donde se propuso abrir dos grandes ventanas de 167 cm de ancho y 80 cm de alto. Del mismo modo, en el refectorio de las huérfanas también se planteó abrir tres ventanas. En la sala de cabildo de los hermanos veinticuatro se indicaba la apertura de dos grandes ventanales de dos metros y medio de alto y casi seis de ancho, así como otras dos ventanas que aportarían mayor luminosidad de metro y medio de alto y 80 cm de ancho. Otro espacio cuya iluminación se entendía fundamental era la escuela. En este lugar plantearon una gran ventana que mirase al patio para recibir una gran cantidad de luz, con 140 cm de ancho y 230 cm de alto. También se hace referencia a ventanas en otros espacios como los dormitorios, el pasillo hacia las dependencias de la casa o la enfermería. Es evidente el interés de estos alarifes de dotar a ciertos espacios de una buena iluminación, privilegiando aquellas zonas que más lo podían necesitar: refectorios, sala de cabildo y escuela.

Con el paso del tiempo la cubierta del edificio fue de las partes que más sufrieron, hallándose

el hospicio con muchos de los techos caídos o necesitados de reforma. Los alarifes propusieron un tipo de cubrición muy concreto para prácticamente todos los espacios. Si encima de esa dependencia debía construirse un segundo piso, como en el caso del refectorio de huérfanos o la sala de cabildo de los hermanos veinticuatro, la tipología empleada era la de un techo de madres y cuartoncillos entablado con madera de Chile y cubierto con cinta embebida, una tipología habitual en el ámbito limeño (Barrera Camarena, 2017). En otras estancias del piso bajo, como en la sala de los destetados, el cuarto de la abadesa o el refectorio de huérfanas, se modificó levemente esta tipología, empleando cartonería de roble entablado con madera de Chile y cubierta con cinta embebida. La madera de Chile, especialmente de la zona de Valdivia y Chiloé, fue ampliamente usada en Lima gracias a sus propiedades aislantes e impermeables. En el piso superior se prefirió optar por una solución más liviana, también típica en el área, pero no por ello menos interesante. Las paredes de los pisos superiores se denominaban “telares”, lo cual se ha de entender como el uso de quinchá y materiales de menor peso como un mecanismo para reducir los posibles efectos de un nuevo sismo sobre las dependencias inferiores. Estos telares de quinchá se recubrían de barro para darle mayor consistencia a la construcción. Este uso se ha identificado en otras edificaciones limeñas, siendo habitual en la arquitectura doméstica (Scaletti Cárdenas, 2015). Finalmente, las estancias superiores se cubrían con una técnica autóctona, empleada también en el área chilena, y de gran capacidad aislante. Al interior se cerraban con madera de mangle, muy empleada por su impermeabilidad. Al exterior, se cubrían con cañas, esteras y tortas de barro, con la misma intención. Se trata de un sistema de mayor economía que la cubrición con tejas, que solía ser la alternativa habitual. Sin embargo, en el informe se halla una excepción contra este tipo de soluciones. Es el caso de la tinajera, que se prefiere cubrir con ladrillo, ya que se consigue una mejor duración de las maderas, pues en ocasiones el barro se desprendía dejando descubiertas las maderas provocando su más rápida pudrición. Se trata de un uso excepcional y que solo se explicita en esta estancia.

Por otra parte, los alarifes propusieron una importante reforma de la iglesia. El mayor problema correspondía al estado de la solería y la humedad en relación con la existencia de sepulturas bajo la misma. La iglesia estaba sin enladrillar y las sepulturas estaban levantando el suelo, indicando que los feligreses no podían ni sentarse ni hincar la rodilla, por lo que su uso se revelaba de gran incomodidad. La idea de los alarifes fue crear dos bóvedas bajo la iglesia separadas por un muro de cal y ladrillo, con una longitud total de 20 m de largo y 5 m de ancho. Un lado se destinaría a españoles mientras el otro sería para entierros de menor costo. Lo más interesante del proyecto y que conecta con ese interés en mejorar la salubridad del edificio era el sistema de respiración de este espacio. Sobre la separación de ladrillos entre ambas bóvedas se planteó un óvalo que permitiese la circulación del aire entre los espacios. Además, ambas bóvedas debían tener conexión con el patio para expulsar los malos olores mediante pequeñas bóvedas de cañón que dieran a sendos vanos enrejados en el patio. De tal modo se estabilizaría el suelo de la iglesia, pudiendo ser solada y mejorar el problema de las humedades, si bien estas persistieron debido a la existencia de una toma de agua subterránea. Es difícil saber si dicho proyecto tuvo alguna influencia en la cripta que actualmente se conserva bajo la iglesia. Parece que antes del terremoto de 1746 ya había una bóveda, que tenía cimbras de adobes y cascajo. En un informe posterior se habla de la existencia de dos espacios para españoles e indios y de vanos a la calle para la expulsión de los olores (Chuhue Huamán, 2014). Aunque no hay pruebas de que nada de lo propuesto por estos alarifes se llevase a cabo, no es descabellado plantear que el origen de esa cripta estuviera en el proyecto de estos constructores en 1720.

La fisionomía de la iglesia parecía responder al modelo de cajón, usual en la zona, es decir, de una única nave. Esta se cerraba con una bóveda de medio cañón y en la zona del presbiterio con una bóveda esquifada, empleando como material las cerchas. Este tipo de bóveda no gustaba, siendo llamada de manera despectiva “chimeña”. Por ello, los alarifes propusieron disponer dos arcos torales para delimitar la zona del pres-

biterio, creándose una especie de crucero, siendo el segundo de los arcos de menor tamaño. Ese espacio central se cubriría con una bóveda vaída, que se remataría con una linterna, empleándose de nuevo las cerchas como material más flexible y sismorresistente. Además, los constructores señalaron la falta de retablos, no contando la iglesia con ni siquiera uno para el altar mayor. Eraso y Atienza únicamente se limitaron a indicar que el número necesario de retablos debía ser cinco, es decir, el del altar mayor y dos a cada lado de la nave.

Por último, la iglesia también carecía de fachada. Ello provocaba que las palomas hicieran nidos en los huecos, con el problema de salubridad e imagen que esto podía conllevar. Además, los niños arrojaban piedras que caían al interior del templo. Esta información, junto al mal estado de la solería en el interior, da una imagen muy pauperizada del edificio tras el terremoto de 1687. La propuesta de estos alarifes para la fachada debía ser de dos cuerpos más un tercero para el frontis, empleándose columnas y pilastras que sostenían entablamentos. Según esta somera descripción, puede que respondiese a la tipología de arco triunfal usual tanto en España como en América. Esta fachada sería de ladrillo y cal y sus elementos portantes de cantería, dando relevancia a la misma como imagen del templo mediante el uso de dicho material, apenas usado en su interior. En cuanto a los elementos iconográficos, en el segundo cuerpo, sobre la fachada, debía colocarse la imagen de la patrona, Nuestra Señora de Atocha, mientras que el frontón se decoraría con las armas reales, signo de su vinculación con la monarquía. La otra portada del edificio, la de entrada al hospicio, seguiría un esquema similar, pero más simplificado. Unas pilastras dóricas que sustentarían un frontis donde se dispondrían de nuevo las armas reales grabadas en una lámina de bronce.

Debido a la ausencia de documentación y planos es muy difícil comprender cuántas de estas reformas propuestas se llevaron a cabo. Jorge Bernales Ballesteros lacónicamente afirmó que el virrey Casteldosrís había acondicionado el edificio; empero, ello no parece ser del todo cierto cuando en 1720 se estaban proponiendo estas

reformas tan profundas (Bernaes Ballesteros, 1972, pp. 217-218). En 1736 se volvieron a proponer reformas por el alarife Isidro Lucio, pero estas afectaban únicamente a la capilla, con lo que se dio a entender que el hospicio se hallaba en buenas condiciones. Esto podría llevar a pensar que las reformas del hospicio sí se realizaron. Alguna documentación parece indicar que las obras al menos se comenzaron, ya que, en una cédula real de 1722, se da cuenta de que el mayordomo estaba ejecutando obras empleando su caudal, a lo cual se apoyaba con la asignación de mil ducados anuales al mayordomo Juan José de Herrera en derecho de pulperías y se le permitía nombrar a su hijo como sucesor en el cargo. Sea como fuera, se ha de comprender la intervención de estos arquitectos, de gran prestigio, como un intento por parte de las autoridades de modernizar el edificio mediante unas reformas que apuntaban hacia una mejor funcionalidad y salubridad del edificio, además de una mejor imagen en lo que a la iglesia se refiere.

3. Las reformas en la iglesia en torno al sismo de 1746

Más relevancia historiográfica tuvieron las intervenciones inmediatamente anteriores al sismo de 1746. Estas fueron además base de numerosos debates en torno a su reconstrucción tras el terremoto, si bien estas reformas se ciñeron únicamente a la iglesia. En 1739 fueron llamados a construir una nueva iglesia los arquitectos Cristóbal de Vargas, Juan de Matamoros y Manuel de Torquemada. La iglesia se construyó entre 1742 y 1746, siendo muy dañada en el terremoto de ese mismo año. Su actual fisionomía corresponde a su reconstrucción entre 1758 y 1766. Se trata de una iglesia de planta casi oval, cuyos ecos borrominianos, puestos de relieve por la historiografía, la han convertido en un caso de interés en el virreinato (Gisbert y Mesa, 1997, pp. 268-169). No obstante, más recientemente se ha comparado también con otros ejemplos españoles y americanos (Bailey, 2022, p. 750). Esta nave única presenta a los pies un sotocoro y en el lado opuesto da a un altar mayor de planta rectangular al que se accede mediante un arco de medio punto. El espacio interno se articula mediante

sencillas pilastras dóricas que soportan un entablamento, sobre el cual discurre una balaustrada de madera. La iglesia se cubre mediante una sencilla bóveda de cañón con grandes aperturas para las seis ventanas. Otros espacios de la iglesia, como el baptisterio, presentan una mayor profusión ornamental. Estas dependencias, al igual que la sacristía, se ubicaban a uno de los lados de la iglesia, mientras que en el otro se dispuso una sencilla portada lateral que ha sido muy comparada con la de la iglesia de San Antonio Abad.

Son varios los debates historiográficos surgidos en torno a dichos proyectos que han sido sintetizados recientemente por Alexander Bailey (2022, pp. 747-748). Por una parte, los historiadores han planteado la cuestión de si la reconstrucción comenzada a finales de la década de 1750 reutilizó el proyecto destruido en 1746 o si bien se trató de un plan *ex novo*. En su mayoría, los investigadores han sido cautos en no afirmar nada categóricamente ante la falta de apoyo documental, pero han tendido a considerar que el proyecto siguió lo trazado por la tríada de arquitectos citados. La única voz discordante fue la de Antonio San Cristóbal, quien argumentó que la iglesia era demasiado sofisticada para haber sido planteada en la década de 1740 y debía corresponder a otros arquitectos (2009, p. 182). Dada la falta de documentación y planos, es difícil sostener la conexión entre ambas fases constructivas. A pesar de ello, sobre esta hipótesis se planteó otro debate acerca de a quién correspondía el diseño de la planta de ecos borrominianos. La documentación cita a Cristóbal de Vargas, Juan de Matamoros y Manuel de Torquemada como artífices del proyecto inmediatamente anterior al sismo de 1746, siendo Torquemada el creador de un plano hoy perdido. Empero, desde las primeras investigaciones acerca del edificio se puso en duda que estos alarifes limeños fueran conocedores de las obras de Borromini en Roma y propusieron varias hipótesis para comprender la adhesión a estos modelos. El propio Harth-Terré fue el primero en plantear el nombre del jesuita Johannes Rehr, quien en 1747 estaba trabajando en la catedral limeña, apoyándose en las similitudes entre las portadas de los Huér-

fanos y San Antonio Abad, que atribuía a este arquitecto (Bailey, 2022, p. 748). Teresa Gisbert y José de Mesa (1997, pp. 268-269) propusieron otro nombre, de nuevo asociado con los jesuitas, el arzobispo Gregorio Molleda y Clerque. Este religioso visitó Roma y estuvo en Lima en 1742. Otros aceptaron la información que aportaba la documentación, admitiendo la autoría de la citada tríada de arquitectos, dando especial relevancia en el proyecto a Cristóbal de Vargas por ser el más prestigioso de los tres. Alexander Bailey ha defendido recientemente la posibilidad de que la adopción de los modelos borrominianos se debiesen a la circulación de tratados de arquitectura (Bailey, 2022).

Estos aspectos han acaparado casi todo el debate en torno al hospicio de niños huérfanos de Nuestra Señora de Atocha. En torno a estos procesos puede añadirse un nuevo nombre, el del alarife Antonio de Paredes, quien hubo de trabajar en la ejecución de la bóveda de la iglesia con posterioridad al terremoto. Se trataba de un arquitecto de cierto renombre, pues ya había trabajado en Panamá y participaría en la década de 1760 en la reconstrucción de iglesias de Trujillo dañadas en el terremoto de 1759, como la de los Carmelitas, en ambos casos a las órdenes del obispo Luna y Victoria. En la capital limeña había compuesto la fachada de la iglesia de las Trinitarias, reformado el hospital de San Andrés y creado una casa para Diego de Hesles que debía servir de hospicio para virreyes. Sin embargo, esta información no es útil para esclarecer los debates expuestos en torno al proyecto de la iglesia y su autoría. Si bien, sí permite conectar algunas técnicas y modelos entre varias zonas del virreinato, especialmente en lo que se refiere al uso de la quinchá para las techumbres como un material versátil y de gran capacidad aislante. La bóveda de los Huérfanos ha sido puesta de relieve en conexión con otros ejemplos limeños como la propia catedral o las iglesias de Santo Domingo, San Francisco, San Lázaro o Trinitarias, pero destacando su especial complejidad (Marussi Castellan, 1986).

Más allá de los debates historiográficos, se ha podido localizar parte de la decoración de la primitiva iglesia que se construyó previamen-

te al sismo de 1746 y de la cual en la actualidad no parece quedar ningún resto. El templo presentaba cinco altares. El altar mayor lo ocupaba una imagen de Nuestra Señora de Regla, un lienzo de Nuestra Señora de Atocha, advocación del hospicio, y sobre este un crucifijo. La presencia de la Virgen de Regla se explica debido a la presencia en el hospicio de una cofradía con dicha advocación (Chuhue Huamán, 2009, pp. 149-150). En el lado derecho de la iglesia había tres altares, mientras que en el izquierdo solo uno. En uno de los tres citados se ubicaba un lienzo que simbolizaba el descendimiento y tres esculturas de pequeño tamaño representando a Santa Ana, San Joaquín y la Virgen. En otro, una imagen de bulto de Nuestra Señora de Amparo y en un último, un lienzo del evangelista San Mateo. De nuevo, la presencia de la Virgen del Amparo se debe a la existencia de otra cofradía bajo dicha advocación (Chuhue Huamán, 2009, pp. 149-150). En el sector izquierdo, el único altar contaba con una imagen de bulto de Santa Rosa de Lima. Alrededor de la iglesia se cita también una serie de un apostolado y otros lienzos. Aunque no se puede hablar de un programa iconográfico claro, es palpable la gran presencia de iconografía mariana y advocaciones de gran peso local. Parte de este patrimonio se encontraba en pleito, ya que podía pertenecer a la cofradía del Santísimo Sacramento, que tras el sismo de 1746 decidió abandonar la iglesia de los Huérfanos, reclamando algunas de estas obras.

4. Un posible proyecto de un ingeniero militar para el hospicio de huérfanos

Las reformas abordadas por la historiografía se ceñían únicamente a la iglesia, por lo que ignoraban completamente la parte asistencial del edificio: el propio hospicio. La enorme potencia destructiva del terremoto de 1746 hubo de afectar sin duda al hospicio, no obstante, ninguna intervención se ha puesto de relieve en todo el siglo XVIII. La localización de dos planos en la biblioteca de Cataluña puede aportar más información al respecto. Se trata de una planta y un alzado de dicho edificio, pero sin fechar ni firmar. En cuanto a la fecha, hay dos datos a tener en cuenta. Por una parte, la reforma de la iglesia se emprendió

entre 1758 y, aunque en 1761 ya estaba prácticamente finalizada, se extendió hasta mediados de dicha década. Por otro lado, los planos de la biblioteca de Cataluña corresponden al período del virrey Amat, quien gobernó entre 1761 y 1776. Esto reduce la creación del proyecto y de las posibles obras a dicho lapso. Retornando al plano, tanto el estilo como lo formal de este, especialmente en el alzado, hace indudable la intervención de un ingeniero militar en su ejecución. En tales fechas, los ingenieros militares que se hallaron presentes eran, por poco tiempo, José Antonio Birt y, posteriormente, Carlos Beranger. Es probable que estos planos pertenezcan al último de los citados. No obstante, su aparición aislada, sin documentación relacionada con dicha propuesta, así como la falta de elementos formales definitorios en su diseño, hacen imposible proponer una autoría que no estuviera basada únicamente en la presencia de estos ingenieros militares en la ciudad en fechas cercanas a la del proyecto. Igualmente, la falta de documentación complementaria dificulta saber hasta qué punto esto se llevó a cabo; además, la ausencia de leyendas en el plano impide un conocimiento profundo de la distribución de los espacios.

La presencia de un ingeniero militar bajando para un proyecto asistencial y, a su vez, religioso no es un caso único, pero reviste una gran relevancia por diversas razones. En la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un aumento en la presencia de ingenieros en territorio americano, cuya función principal era atender a la defensa de sus plazas ante las amenazas de potencias extranjeras como la inglesa. A su vez, los arquitectos carecieron de un sistema de formación similar al de los ingenieros, sin apenas implantación de academias en América, lo cual hizo que hubiese muy pocos cualificados para este tipo de obras. Ambos factores contribuyeron a que los ingenieros militares hubieran de participar en obras de diversa índole, como es este caso. Esto conllevó además la introducción de un nuevo lenguaje y modelos arquitectónicos como alternativa al barroco.

A la vista de los planos resulta difícil comprender la profundidad de las propuestas del ingeniero, si se hubiera tratado de un edificio casi *ex novo* o si bien eran reformas de menor calado. La configuración del hospicio (véase figura 1) se articularía en torno a un atrio, ubicado en la entrada, que daba acceso a dos patios de planta rectangular. La simetría es total, lo cual podría facilitar la división entre sexos, los cuales además contaban con una educación diferenciada. Ello, unido a la propia creación del Colegio de Santa Cruz para las chicas dentro del propio hospicio en el siglo XVII, da a entender que eran dos ambientes sin apenas conexión. Por otra parte, se ha de añadir la presencia de la imprenta, privilegio concedido al hospicio y que debía ocupar un espacio importante del edificio. Aunque se carece de estudios monográficos, esta imprenta tuvo un papel importante como difusora de numerosos documentos, libros y grabados publicados en Lima ya desde 1619 con el privilegio de imprimir cartillas, pero especialmente tras la renovación constructiva posterior al sismo de 1746 y hasta 1824 (Toribio Medina, 1958, pp. 467-470, 524-525). Por norma general, las dependencias de este hospicio se configuran como grandes pabellones, con el objetivo de alojar a un número elevado de personas. Deben contarse espacios para refectorio, dormitorio o escuela, teniendo en cuenta que en muchos momentos hubo más de un centenar de niños. Asimismo, se percibe una gran atención a la iluminación de las salas, con la apertura de numerosas ventanas. A un lado y a otro de la entrada se dispusieron salas de menor tamaño, que probablemente fueran oficinas para la administración del propio hospicio. Parecidas son también las dependencias del ala central. Excepto un amplio pabellón dividido en dos por un muro que creaba dos estancias aisladas. Estas se conectaban a través de sendos tornos a una única sala. Puede pensarse, por ello, que se tratase del refectorio y la cocina, dividiendo de nuevo los espacios por sexos.

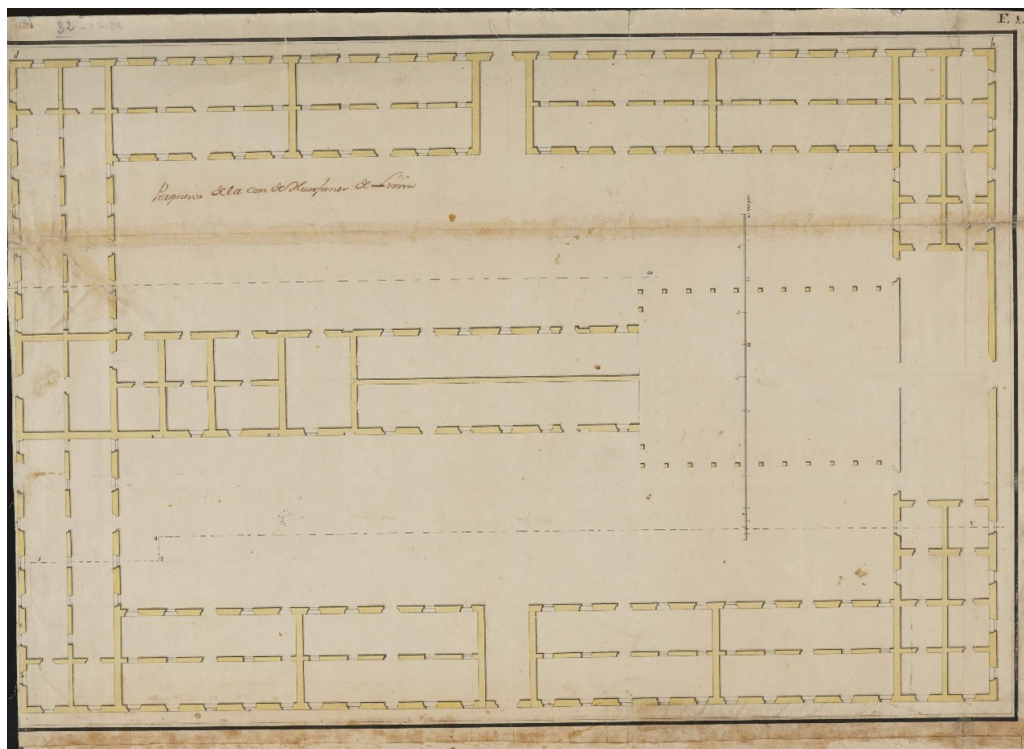


Figura 1. Planta del Hospicio de Huérfanos de Lima, s. f. (Biblioteca de Cataluña. Ms. 400/32-I).

En su alzado (véase figura 2), el edificio presenta al exterior una imagen muy austera, de escasa profusión ornamental. A la altura de la parte superior de las ventanas rectangulares discurren dos pequeñas molduras paralelas, mientras que en la parte interior del edificio corre un pequeño zócalo. Del mismo modo, los vanos se hallan enmarcados por unas molduras de gran simpleza. En el frente principal las molduras de las ventanas, en este caso cuadradas, se hacen más complejas y el zócalo gana algo de tamaño. En sus extremos, se decora el alzado con la presencia de un almohadillado, con ciertos ecos a la propia arquitectura militar. Este almohadillado está también presente

en la propia fachada, dándole una mayor monumentalidad. La portada es de gran sencillez, recordando a lo que se proponía en el informe de 1720. Se levanta sobre dos grandes pilastras dóricas, aparentemente cajeadas, que sostienen un sencillo frontón triangular, muy clásico. Dentro de este frontis se intuye una decoración con base en relieve. Probablemente fueran las armas reales, algo ya propuesto con anterioridad y que encaja con el privilegio que mantuvo el hospicio de la Corona. Este tipo de frontis recuerda al que se erigió en la fortaleza del Real Felipe, pero simplificando las pilastras pareadas a solo una a cada lado y suprimiendo la decoración sobre el frontón.

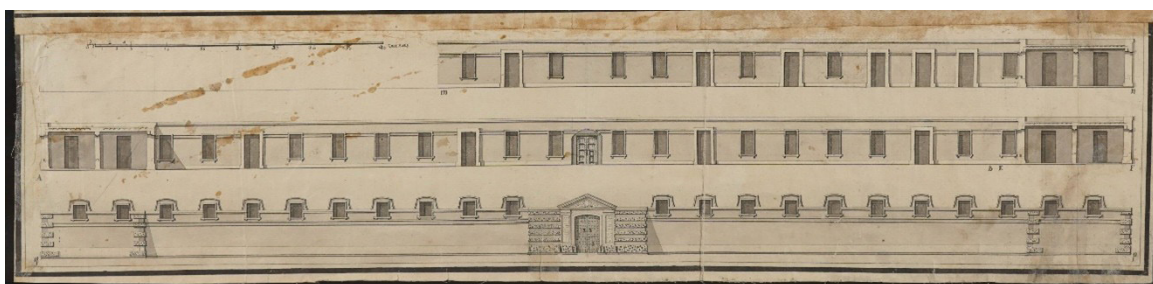


Figura 2. Alzado del hospicio de Huérfanos de Lima, s. f. (Biblioteca de Cataluña. Ms. 400/32-II).

Con respecto a la constancia documental sobre dichas obras, es difícil asegurar cuánto de estas se construyeron y si el proyecto del ingeniero constituía un cambio importante o solo realizó pequeñas modificaciones. En primer lugar, se tiene certeza de una intervención muy concreta. En 1762 se techó el cuarto de labores de las niñas del Colegio de Santa Cruz con quinchas para evitar el “registro” de la ventana teatina que poseía dicha sala. Esta obra da a conocer tanto la presencia de este tipo de ventanas que normalmente se ubicaban en el techo, orientadas al sur para recibir aire fresco y luz, y la problemática que ello suponía por el contacto que se deduce se tenía con las huérfanas desde el exterior (Wieser Rey, 2012). Esta intervención ha de ser anterior a la que aquí se presenta. Más tardíamente, el mayordomo Andrés de Herrera afirmó que había hecho reformas en el hospicio, que se encontraba en muy mal estado desde su entrada en 1787. Los documentos no son demasiado elocuentes para medir las intervenciones efectuadas en el hospicio, si bien se resalta que aún había obras por acometer. Se recompusieron paredes y techumbres de diversas salas, así como se blanquearon. Más interesante resulta el énfasis que el mayordomo mostró en la separación de los sexos, siendo la cuestión que más le preocupaba. Entre otras medidas, se condujo una acequia para llevar agua al lavadero femenino para que no tuviesen contacto con los hombres. Del mismo modo, también se aumentó el tamaño dedicado para la imprenta, espacio fundamental en el funcionamiento económico del hospicio. A raíz de esta documentación o bien el proyecto del ingeniero nunca se llevó a cabo o bien fue precisamente bajo la labor del mayordomo Herrera cuando se ejecutó. La poca importancia de dichas reformas, que parecen recomponer lo existente, hace más factible la primera de las hipótesis.

Por último, también puede reconstruirse parte del ajuar litúrgico y obras de artes que tenía el hospicio a finales del siglo XVIII. Se vuelven a citar imágenes que ya estaban presentes en el templo a mediados de siglo, como las esculturas

de Santa Rosa y de la Virgen del Amparo. A estas pueden sumarse otras como un Jesús Nazareno en lo que se refiere a escultura y una serie de veinte lienzos de la vida de Santa Rosa y otros dos de San Juan y la Virgen. Así, además de otros elementos decorativos, muebles o textiles para las imágenes, destaca la presencia de elementos exóticos, como dos jarras de China, que prueban la existencia de un comercio globalizado de obras artísticas.

5. Conclusiones

El conocimiento que se tenía del Hospicio de Huérfanos de la ciudad de Lima desde un punto de vista artístico se reducía a las investigaciones realizadas acerca de su iglesia en sendas fases constructivas inmediatamente anteriores y posteriores al sismo de 1746. Sin embargo, apenas nada se sabía de los efectos que el terremoto de 1687 tuvo sobre la propia iglesia y su configuración. Asimismo, tampoco se tenía conocimientos de cómo se disponía el área asistencial del hospicio. Gracias a la aportación de documentación inédita se ha podido ofrecer nuevos datos que amplían el conocimiento sobre este edificio. Por otra parte, se ha podido ahondar en la vinculación que existió entre el hospicio y la Corona y el virreinato, y cómo ello favoreció la participación de arquitectos de alto nivel como Íñigo de Eraso o de un ingeniero militar, personaje que representaba la élite cultural del momento y que estaba directamente asociado con la política de la Corona. En el desarrollo de estas propuestas constructivas se han detectado varios aspectos de enorme interés en el panorama arquitectónico del momento. Por una parte, las cuestiones asociadas con la salubridad, la ventilación de los ambientes y su iluminación. Pero también los usos de la arquitectura para la separación de los sexos y la configuración de espacios mixtos y aislados, así como la incorporación de un nuevo lenguaje arquitectónico en lo que corresponde al proyecto del ingeniero. Del mismo modo, gracias a varios inventarios, se ha podido reconstruir parte del patrimonio artístico que en su momento alojó la iglesia y su hospicio.

Notas

- 1 “Noticia histórica y económica del Colegio de Niñas Expósitas de esta capital”. *Mercurio Peruano*, 6 de marzo de 1791, pp. 169-173.
- 2 Carta de Juan José de Herrera. Lima, 16 de agosto de 1720. Resolución del monarca a consulta. San Lorenzo, 2 de octubre de 1718. British Library, EAP1049/1/10/1, 41v-43r.
- 3 Cédula Real de 3 de julio de 1711, ff. 2v-6v. Archivo General de Indias (AGI), Lima, 437.
- 4 Informe de los arquitectos Juan Íñigo de Eraso y Eugenio Fernández de Atienza. Lima, 5 de octubre de 1720. AGI, Lima, 437.
- 5 Hay versiones de este plano en: AGI, MP. Perú y Chile, 13 y Archivo Histórico Nacional (AHN), Inquisición, MPD, 44.
- 6 Cédula Real de 3 de febrero de 1722, Madrid. British Library, EAP1049/1/10/1, 118v-122r.
- 7 Carta del Obispo de Trujillo Luna y Victoria al virrey Amat. Trujillo, 26 de junio de 1767. AGI, Lima, 606.
- 8 Testimonios de Juan Pacheco, cobrador de la cofradía de la Candelaria, y Pascual de Jáuregui, “español que asiste en la casa de los huérfanos”. Lima, 5 de octubre de 1748. British Library, EAP1049/1/10/1, 140r-141r.
- 9 Biblioteca de Cataluña. Ms. 400/32-I y Ms. 400/32-II.
- 10 Certificación de Ignacio de Altube, secretario del Secreto del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. 7 de mayo de 1762. British Library, EAP1049/1/10/1, 188r.
- 11 Informe del mayordomo Andrés de Herrera. Lima, 28 de noviembre de 1791. British Library, EAP1049/1/10/2, 3v-6v. “Razón de las obras que tiene hechas Don Andrés de Herrera en la Real Casa de Expósitos, 1º de julio de 1787, que entró de mayordomo”. Lima, 30 de octubre de 1790. British Library, EAP1049/1/10/2, 16r-18r.
- 12 “Razón de las espesies existentes en poder, así pertenecientes al oratorio como a otras piezas de esta casa de niños expósitos [...]”, Martín Tagle. Lima, 24 de enero de 1794. British Library, EAP1049/1/10/2, 61r-62v.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Ortega, S. P. (2022). *Estrategias de diseño bioclimático en la arquitectura residencial colonial limeña*. [Tesis de Maestría en Ciencias con mención en Energías Renovables y Eficiencia Energética] Universidad Nacional de Ingeniería. <http://hdl.handle.net/20.500.14076/22960>
- Bailey, G. A. (2022). A Borromini-inspired church plan in eighteen century Lima. *The Burlington Magazine* 164(1433), 740-751
- Barrera Camarena, H. (2017). Breve historia de una casa colonial limeña. Puesta en valor del patrimonio edificado. *Revista del Archivo General de la Nación* 32(1), 73-83. <https://doi.org/10.37840/ragn.v32i1.8>
- Batiz, P. (2003). Los vascos en la colonización del Perú. En J-C. Larronde, *VII Congreso de Estudios Vascos* (pp. 455-457). Eusko Ikaskuntza.
- Bayón, D. y Marx, M. (1989). *History of South American Colonial Art and Architecture*. Ediciones Polígrafa.
- Bernales Ballesteros, J. (1972). *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Chuhue Huamán, R. (2009). Orfandad, asistencialismo y caridad cristiana en Lima Colonial: Historia de la Iglesia de Niños Huérfanos de Lima. *Revista del Archivo General de la Nación* 27, 143-164. <https://revista.agn.gob.pe/ojs/index.php/ragn/issue/view/11>

- Chuhue Huamán, R. (2014). Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral de la iglesia y hospicio de niños huérfanos de Lima. En R. Chuhue Huamán y P. van Dalen (Eds.), *Lima Subterránea. Arqueología histórica. Criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos* (pp. 101-122). Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Chuhue Huamán, R. (2016). Una corporación poco conocida: la Hermandad de Nuestra Señora de Atocha de escribanos limeños en el siglo XVII. *Revista del Archivo General de la Nación* 31(1), 39-70. <https://doi.org/10.37840/ragn.v31i1.28>
- Crespo Rodríguez, M. D. (2020). *Arquitectura Doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Universidad de Sevilla y Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fohn, M. (2016). Excavaciones arqueológicas en la Casa Bodega y Quadra en el centro histórico de Lima. *Boletín de Arqueología PUCP* 21, 145-162. <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.201602.009>
- Gisbert, T. y Mesa, J. (1997). *Arquitectura andina, 1530-1830*. Embajada de España en Bolivia.
- Guzmán Quintana, Y. K. (2018). Sustainability analysis of a colonial vernacular housing in the historical center of Lima. *Building & Management* 2(3), 8-23. <https://doi.org/10.20868/bma.2018.3.3838>
- Harth-Terré, E. (1942). La iglesia del Sagrado Corazón de Jesús. *El Arquitecto Peruano* (54), sin paginar.
- Harth-Terré, E. (1945). *Artífices en el virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre.
- Hernández García, R. (2005). El bien invisible. Una aproximación a la consideración de los niños durante el período virreinal en América hispana. *Diálogo Andino* 26, 15-40.
- Mannarelli, M.E. (2004). *Pecados Públicos. La ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Heinrich Böll Stiftung. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/75362>
- Marussi Castellan, F. (1986). Bóvedas a base de quincha en las edificaciones monumentales del virreinato del Perú. *Informes de la construcción* 37(377), 59-66. <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1789>
- Mattos-Cárdenas, L. (2016). El plano inédito de la ‘casona’ de San Marcos y la obra de Cristóbal de Vargas (siglo XVIII). El ‘módulo b-a-b’ y su recuperación. *devenir* 3(5), 28-44. <https://doi.org/10.21754/devenir.v3i5.230>
- Rivasplata Varillas, P. E. (2021). Insertando a huérfanas de ascendencia española en la sociedad limeña por medio de dotes del Colegio Santa Cruz en el siglo XVII. *Fronteras de la Historia* 26(2), 216-236. <https://doi.org/10.22380/20274688.1347>
- San Cristóbal, A. (2009). *Arquitectura firme del siglo XVIII en Lima*. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- San Cristóbal Sebastián, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Scaletti Cárdenas, A. (2015). “...haviendo reconocido su fábrica de adovería y telares...”: La casa Riva-Agüero (Lima, Perú - siglo XVIII). *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción* 3, 1591-1601.
- Toribio Medina, J. (1958). *Historia de la Imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Tomo I. Edición digital: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6b1>
- Wethey, H. E. (1949). *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Harvard University Press.
- Wieser Rey, M. (2012). Desempeño térmico y lumínico de las Teatinas limeñas. *Ciudad y Arquitectura* 5(1), 75-82.

Vistas de la montaña. Tarjetas postales y consumo visual amazónico en el Perú de entresiglos (1896-1919)

Mountain Views: Postcards and Visual Consumption of the Amazon in Turn-of-the-Century Peru (1896-1919)

Juan Carlos La Serna Salcedo

Ministerio de Cultura del Perú / Universidad Nacional Mayor de San Marcos Lima, Perú

Contacto: jaserna@cultura.gob.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0350-3709>

RESUMEN

Durante el período de entresiglos, las tarjetas postales ilustradas se convirtieron en un instrumento clave para la difusión de imágenes de la Amazonía peruana. A través de estos artefactos gráficos, las élites modernizadoras regionales y nacionales proyectaron representaciones que combinaron el exotismo del paisaje y la población indígena con sus ideales de progreso y prosperidad material. Inicialmente, la circulación de imágenes amazónicas en medios impresos se restringía a un público escaso, a través de publicaciones ilustradas y clichés impresos sobre papel fotográfico. Sin embargo, la producción masiva de postales facilitó su incorporación a circuitos de consumo más amplios, incluyendo comerciantes, viajeros, militares, profesionales letrados y coleccionistas. Editores como Guillermo Stolte y Eduardo Polack seleccionaron vistas que reflejaban los avances en la construcción de infraestructura y la expansión de la frontera interna amazónica, alineándose con los discursos de modernización de las élites políticas e intelectuales de la época. En la ciudad de Iquitos, epicentro del comercio del caucho, fotógrafos como Manuel Rodríguez Lira y la sociedad Lira & Gil imprimieron postales con escenas urbanas, infraestructura y grupos indígenas. Estas imágenes circularon ampliamente en el país y el extranjero, reforzando la narrativa de civilización y progreso promovida por los empresarios loretaños, contribuyendo a su vez con la construcción de un imaginario nacional sobre la selva como un espacio integral del proyecto de modernización de la República Oligárquica (1896-1919).

Palabras clave: Tarjetas postales; Imaginario visual; Amazonía peruana; Representación indígena; Modernización; Circulación transatlántica; Fotografía histórica.

ABSTRACT

During the turn of the century, illustrated postcards became a key medium for disseminating images of the Peruvian Amazon. Through these graphic artifacts, regional and national modernizing elites projected representations that combined the exoticism of the landscape and indigenous populations with their ideals of material progress and prosperity. Initially, the circulation of Amazonian imagery in printed media was limited to a select audience, via illustrated publications and clichés printed on photographic paper. However, the mass production of postcards facilitated their incorporation into broader consumption circuits, reaching merchants, travelers, military personnel, literate professionals, and collectors. Publishers such as Guillermo Stolte and Eduardo Polack selected views that reflected advancements in infrastructure and the expansion of the internal Amazonian frontier, aligning themselves with the modernization discourses promoted by the political and intellectual elites of the time.

In the city of Iquitos —the epicenter of the rubber trade— photographers such as Manuel Rodríguez Lira and the firm Lira & Gil printed postcards depicting urban scenes, infrastructure, and indigenous groups. These images circulated widely within Peru and abroad, reinforcing a narrative of civilization and progress promoted by Loreto entrepreneurs. In doing so, they contributed to the construction of a national imaginary that framed the Amazon as an integral space within the modernization project of the Oligarchic Republic (1896-1919).

Keywords: Postcards; Visual Imaginary; Peruvian Amazon; Indigenous Representation; Modernization; Transatlantic Circulation; Historical Photography.

1. Introducción

A través de la Dirección General de Correos y Telégrafos, en septiembre de 1898 el gobierno peruano contrató con la imprenta de Guillermo Stolte, un empresario peruano-alemán activo en Lima, la edición de la primera serie postal con “motivos peruanos” producida en el país. Este artefacto gráfico para entonces estaba fuertemente incorporado en los hábitos de consumo y sociabilidad burguesa europeos y norteamericanos. Así, permitió la exposición y consumo de un conjunto de imágenes referidas al Perú ante un público amplio, respondiendo a los intereses de las élites modernizadoras, deseosas de exhibir determinados escenarios nacionales, correspondiendo —y en otros casos confrontando— las imágenes y narrativas exotizantes que, a lo largo del siglo XIX, las sociedades del norte industrial produjeron acerca del “país de los incas”. Con ello, estas élites reafirmaron su rol protagónico como actores centrales de las iniciativas de reconstrucción y en favor del progreso material de la nación.

Desde inicios del siglo XIX, la industria editorial y gráfica europea y norteamericana había producido y distribuido diversos tópicos visuales referidos al Perú. Ello se realizó por medio de una serie de objetos impresos que van del grabado, la literatura de viajes, la prensa ilustrada, las *cartes-de-visite*, a las fotografías estereoscópicas y los clichés impresos al carbón o en papel albúmina. De este modo, se crearon colecciones y álbumes que fueron dando forma a una idea del Perú a escala global. Empero, la circulación de estas imágenes fue todavía escasa, limitándose a las élites letradas y a una clase media profesional en ascenso. Será con el arribo de la cartulina ilustrada, y la amplia circulación que esta alcanzó en nuevos públicos a ambos lados del Atlántico, que terminaron de fijarse determinados tópicos dentro de los imaginarios y las narrativas visuales sobre el Perú en las primeras dos décadas del siglo XX. Y si bien algunas empresas editoriales europeas sacaron al mercado series postales que incluyeron imágenes con motivos peruanos, fueron los “empresarios de la imagen” del país los que se interesaron tempranamente por la producción masiva de estos objetos, seleccionando un conjunto de clichés que, al tiempo que respondían a

la curiosidad y demanda externa —la extrañeza del paisaje andino y amazónico o la diversidad étnica—, correspondieron también a los intereses de las élites políticas, intelectuales y empresariales peruanas por divulgar determinados escenarios y dinámicas, propios de una época de expansión económica. Así, los bosques amazónicos, la monumentalidad incásica, los puertos costeros, las modernas construcciones urbanas de Lima y sus alrededores o las obras de infraestructura ferroviaria y portuaria constituyeron algunos de los escenarios que la tarjeta postal terminó por reproducir, distribuir y posicionar en un circuito transatlántico.

De tal forma, muchas de las imágenes que fueron integradas en las tarjetas postales, impresas en el Perú o en el extranjero a pedido de editores del país, circularon paralelamente en otros soportes impresos y expositivos: en la prensa ilustrada, en clichés fotográficos expendidos en las casas fotográficas, librerías y comercios de ciudades como Lima, Arequipa, Cusco, Iquitos, Puno y Trujillo, o en las publicaciones oficiales y científicas editadas por el gobierno peruano. De igual modo, estos mismos clichés fotográficos fueron incluidos en colecciones que se exhibieron en oficinas de propaganda, ferias y exposiciones públicas en diversas regiones del país o en el extranjero, para promover la inmigración, la inversión extranjera o la naciente industria del turismo.

A escala nacional, la postal jugó un papel más importante al despertar el deseo de las élites propietarias y las clases medias profesionales por conocer, domesticar y poseer el paisaje interior. Ello en un ejercicio de dominio simbólico del territorio y la población, una vez que estas cartulinas, seleccionadas para su remisión o incluidas en colecciones personales, pusieron al alcance del público diversas imágenes referenciales del Perú, en un contexto que vio posicionarse una lectura positivista y burguesa sobre el progreso material del país y su incorporación al “concierto de las naciones” modernas.

El objeto del presente artículo es reflexionar acerca de las representaciones sobre el paisaje y la población amazónica reproducidas en las primeras series postales editadas en el Perú de entresiglos, resaltando la relación que estos artefactos

visuales tuvieron con los proyectos amazonistas regionales y nacionales, asociados a la domesticación del “salvaje” y la integración del territorio interior al proyecto modernizador de la República Oligárquica (1896-1919).

2. La tarjeta postal como instrumento de una política visual

Las tarjetas postales ilustradas, distribuidas internacionalmente como *postcards*, y conocidas también como cartulinas ilustradas, pueden definirse como un tipo de producto del capitalismo impreso, un objeto editado “sobre un soporte semirrígido destinado a un uso postal para una correspondencia breve al descubierto”¹ que ofrece al remitente la posibilidad de transmitir, además de un mensaje textual, contenidos gráficos puntuales, a partir de un repertorio de motivos visuales seleccionados por los editores, desde actos conmemorativos religiosos, cívicos o políticos, símbolos y figuras nacionales, vistas de paisajes, monumentos, tipologías costumbristas o etnográficas, entre otros. Las primeras postales ilustradas empezaron a circular en 1870 y, como otras tecnologías de la imagen, su temprana producción y consumo se limitó a las élites letradas y burguesías europeas y norteamericanas, extendiendo progresivamente su consumo hacia un público más amplio, producto de las mejoras técnicas que favorecieron el abaratamiento de su costo de producción y circulación, así como la expansión de la alfabetización (López Torán, 2017).

Las postales fueron especialmente funcionales a las iniciativas de propaganda empresarial, nacionalista e imperialista, por lo que favorecieron el posicionamiento de determinados discursos visuales sobre el territorio, la naturaleza, la monumentalidad y la población en públicos amplios, de tal manera que las geografías se exponían de manera atractiva, presentándolas como realidades deseables y, potencialmente, susceptibles de ser poseídas. Los gobiernos entendieron el valor que representaron estas tarjetas, al igual que otros artefactos impresos y gráficos, en la construcción de las identidades nacionales y la consolidación de sus proyectos estatales y coloniales, desde vistas de la particularidad territorial, el folclore local y otras de carácter histórico o gubernamental².

El alto aprecio que este artilugio postal adquirió con los años favoreció su consumo masivo, al tiempo que la cartulina, como artefacto cultural, se incorporó en los hábitos de la ascendente sociedad burguesa, tanto en los intercambios ligeros entre familiares, amigos y colegas —una práctica que permitió reafirmar las redes sociales, los afectos y los lazos de pertenencia—, como en el coleccionismo *amateur* de cartulinas, práctica asociada al prestigio de una élite que se vio a sí misma como depositaria de los nuevos hábitos modernos en los que el uso cotidiano de las tecnologías —el vapor, el telégrafo, la fotografía o la prensa escrita— adquirió un valor excepcional en los afanes de exponer su rol protagónico en la *cruzada civilizatoria*. Esta exigía proyectar una idea del progreso y la modernización material más allá del interior doméstico, ahora a escala global, producto del impulso comercial capitalista, la expansión colonial o el desarrollo de la ciencia imperial, especialmente cuando empezaron a seleccionarse e imprimirse postales con vistas y motivos referidos a diversos pueblos y paisajes del mundo extra europeo.



Figura 1. “La Poste au Pérou” [el correo en el Perú]. Tarjeta postal ilustrada sin usar. Este ejemplar es parte de una serie de cartulinas dedicadas al servicio de correo en el mundo, editada por Kunzil Frères, Éditeurs, con motivo de la Exposición Universal de 1900. Colección Jean-Pierre Chaumeil (París).

La expansión del consumo de tarjetas postales es consecuencia de los avances en diversas áreas de la tecnología fotográfica y la industria del impreso, que permitieron abaratar el costo de producción de imágenes y facilitar su circulación. Abriendo una inmensa oportunidad de negocios, no solo para fotógrafos profesionales, sino también a impresores, “entusiastas de la cámara” y otros emprendedores que despertaron al interés comercial de las tarjetas y decidieron editar sus propias series ilustradas (Valentin, 2009, p. 158). La expansión del uso de la tarjeta postal es también producto del mejoramiento en los sistemas de transporte y comunicación, en especial la carga marítima y de los ferrocarriles. Hinnerk Onken ha insistido en destacar el incremento de los intercambios en un ámbito transatlántico, producto del mayor flujo económico, cultural y humano del período de entresiglos (2014, pp. 48-49). Inicialmente, la tarjeta postal viajó desde Europa y los Estados Unidos con dirección a Latinoamérica, destinada al consumo de un público mayormente urbano, integrado por inmigrantes, las élites propietarias y los miembros de las nacientes clases profesionales.

Más adelante, la producción de series postales en países como México, Argentina, Brasil o el Perú diversificó el desplazamiento de los objetos, una vez que las cartulinas —ahora con motivos latinoamericanos— permitieron el recorrido inverso de la comunicación visual, desde América hacia Europa y el resto del mundo. Su uso se expandió considerablemente en las primeras décadas del siglo XX, período que la historiografía especializada ha denominado como los “años dorados” de la tarjeta postal (Fernández, 1994). Gracias a la aparición de novedosas técnicas, desde las litografías monocromáticas a los fotograbados en color, la calidad y el detalle artístico de las postales fue mejorando notablemente, lo que reafirmó su valor en la construcción de un imaginario burgués sobre el mundo³. A este punto, es válido afirmar que, para inicios del siglo XX, ningún otro formato impreso había sido tan decisivo en la creación de una conciencia planetaria visual europea (Chernela y Pereira, 2018, p. 11).

La producción de imágenes mecánicas —fotografías, grabados, cartulinas ilustradas, pren-

sa gráfica— con motivos americanos respondió, en parte, a la curiosidad noratlántica por esta región del mundo, destacando determinados paisajes, monumentos y tipologías étnicas. Muchas veces, estas fueron producidas por artistas europeos y norteamericanos asentados en las principales ciudades y puertos comerciales de la región, como Buenos Aires, Valparaíso, el Callao, La Paz, Ciudad de México, Guayaquil o Arequipa. De igual modo, los editores de tarjetas postales, muchos de ellos inmigrantes dedicados a la importación de bienes manufacturados, tuvieron facilidades para involucrarse en el negocio de la edición gráfica, una vez que poseían los contactos que les permitió comisionar la elaboración de estas cartulinas en las imprentas europeas, además de participar de espacios de sociabilidad y contar con redes que les permitieron ser reconocidos por los viajeros e inmigrantes, al tiempo que el público local identificaba en estos editores-fotógrafos determinados atributos, como el emprendimiento y los valores progresistas, favoreciendo el consumo de las cartulinas dentro de los mercados nacionales.

3. Cartulinas ilustradas sobre el Perú: producción y consumo a escala transatlántica

Para la década de 1890 los intercambios de tarjetas postales eran una práctica común para el público letrado peruano. Su uso fue más intenso entre individuos y familias que contaban con contactos en el norte industrial, donde este nuevo hábito se había difundido previamente. Desde finales de la década de 1870, el Perú había hecho esfuerzos por integrarse dentro del sistema global de circulación postal promovida por la Unión Postal Universal, que buscó estandarizar el formato y las condiciones para la remisión de cartulinas (Moll, 1999).

En 1880, las primeras tarjetas postales —todavía sin contenido ilustrado— fueron confeccionadas a pedido del gobierno peruano por la American Bank Note Company, con sede en Nueva York (Moll, 1999, pp. 4-5). Desde entonces, la Dirección General de Correos y Postas —dependiente del Ministerio de Gobierno y Obras Públicas y, más adelante, reorganizada como Dirección General de Correos y Telégrafos, adscrita al Ministerio de Fomento (creado en 1896)—, es-

tableció las disposiciones para la regulación de la producción y comercialización de estas tarjetas, resolviendo las condiciones y tarifas para su uso general. Estas cartulinas, conocidas como “enteros postales” eran puestas a la venta en las oficinas de correos instaladas en diversas localidades del país. Una vez que el consumo fue creciendo, la Administración de Correos realizó nuevos pedidos a la American Bank Note hasta que, en 1898, se decidió contratar la impresión de las cartulinas con una empresa editora nacional.

Para entonces, algunos empresarios vinculados al mundo de la prensa y la producción gráfica limeña mostraron interés por las posibilidades comerciales de las cartulinas. Es el caso del comerciante y editor Guillermo Stolte, peruano de padres alemanes, propietario de la Casa Stolte, que incluía una tienda de importaciones y un establecimiento de impresión y encuadernación que estuvo activo entre las décadas de 1890 y 1910. Desde 1898, Stolte publicaba regularmente la revista gráfica *Lima Ilustrado*, donde se innovó en el uso de imágenes fotográfadas (La Serna y Chaumeil, 2016).

Desde esta publicación periódica, Stolte, al igual que otros empresarios asentados en Lima, mostraba el entusiasmo generado por las iniciativas gubernamentales en favor de la inversión extranjera y las obras de infraestructura, especialmente en sectores como la minería, la agricultura de exportación, los ferrocarriles, los puertos y la colonización de la montaña. Este hecho se refleja en la reproducción de fotograbados de las obras de infraestructura o la modernización tecnológica de las haciendas y centros mineros⁴. En relación con la domesticación de la frontera interna, *Lima Ilustrado* incluyó diversas imágenes sobre la Amazonía, en especial vistas de la construcción del Camino del Pichis y las más significativas exploraciones realizadas en la década de 1890, como la Comisión Militar Yessup (1896), la expedición del prefecto ayacuchano Pedro Portillo (1900) o las misiones científicas organizadas por la Sociedad Geográfica de Lima (fundada en 1888).

En septiembre de 1898, la Dirección General de Correos y Telégrafos celebró un contrato con William Stolte a fin de establecer la impresión de tarjetas ilustradas con “vistas de la República”, tal

como se producían en Europa, Estados Unidos y otros países de Latinoamérica⁵. La prensa anunciaba la impresión de estas tarjetas y la necesidad de ponerlas en circulación en una fecha prudente, una vez que el público tenía la costumbre de adquirirlas y remitirlas con motivo de las fiestas de fin de año⁶. En una nota publicada en *Lima Ilustrado* se señala que, con este motivo, se estableció que las cartulinas debían salir a la venta el 10 de noviembre y que, al igual que las antiguas tarjetas de enteros postales sin ilustraciones, estas servirían para “el servicio postal tanto urbano, como del interior y el exterior”⁷.



Figura 2. “El río Tulumayo – Vitoc – Chanchamayo”. Postal ilustrada con motivo amazónico, editada por William Stolte, 1898-1899. Colección particular.

Al año siguiente, en una nota publicada en *El Nacional*, se destaca la iniciativa de la Dirección General de Correos y Telégrafos de editar nuevamente tarjetas postales ilustradas en el país, cartulinas que eran “más artísticas y de mejor clase que las hechas en el extranjero, a la vez que más baratas”. Tras el éxito comercial de la primera serie ilustrada, se decide repetir el procedimiento: “[c]omo en el año anterior, las nuevas tarjetas postales, cuyo trabajo es más esmerado ahora, se imprimen en los talleres tipográficos de don Guillermo Stolte”⁸. Según se anunciaba en *Lima Ilustrado*, fueron 40 vistas las que se incluyeron en la primera serie postal impresa en 1899⁹.

En su inmensa mayoría, los grabados se basaron en clichés fotográficos tomados por el alsaciano Charles Kroehle, quien durante la década de 1890 mantuvo estrechas relaciones con empresa-

rios editoriales, miembros de las comunidades alemana y francesa asentados en Lima, así como con personalidades vinculadas al gobierno pierolista¹⁰. Para entonces, Kroehle disponía de las fotografías de su viaje al “interior septentrional” amazónico del país, clichés de las regiones mineras, puertos y balnearios, ciudades costeñas, además de un amplio repertorio de vistas de Lima, Callao, Barranco y Chorrillos, algunas de las cuales fueron publicadas en la prensa gráfica limeña (sobre todo en *Lima Ilustrado*) y se integrarían al álbum *Lima y sus alrededores*, editado a pedido de la empresa La Acumulativa, en 1899 (La Serna, 2018).

La imprenta Stolte continuó dedicándose a la producción y expendio de tarjetas hasta los primeros años de 1900¹¹. Para entonces, otros editores limeños se interesaron en el negocio de las cartulinas con vistas del Perú. En algunos casos, los editores decidieron la confección de sus postales en reconocidas imprentas europeas, activas en ciudades como París, Leipzig, Dresde o Praga, donde la calidad de estos productos y procesos técnicos fotográficos era muy superior a la que podían ofrecer las imprentas del país. La revisión de las tarjetas postales editadas por Stolte denota una baja resolución del grabado, producto de la limitada capacidad tecnológica de su imprenta para este tipo de arte. Así, las imágenes que se incluyen en sus tarjetas son monocromáticas (editadas en cuatro colores distintos, dependiendo del valor del franqueo), fueron trabajadas a través de fotograbados, en un formato similar al que se observa en las imágenes que aparecen en las revistas ilustradas (*Lima Ilustrado*, *Monitor Popular*, *El Porvenir del Perú*), hecho que seguramente impactó negativamente en el público, entonces acostumbrado al consumo de postales coloreadas y de mayor nitidez y calidad gráfica, como las que se editaban en Europa y circulaban en el país¹². Las postales producidas en Alemania y Francia, los centros de producción de grabados más importantes de la época, fueron las que rápidamente ganaron las preferencias del público y los editores nacionales.

Reconociendo esta situación y aprovechando los fuertes contactos que tenía en Europa, el empresario Julio Eduardo Polack Schneider destacaría tempranamente en la edición de tarje-

tas postales con motivos peruanos. Polack, de padre alemán, había nacido y vivido su juventud en Europa (Currarino y Paz de la Vega, 2017). Ya en Lima, se dedicó a diversos emprendimientos que incluían, además de la importación de equipos e insumos fotográficos y fonográficos, el expendio de estampillas y sellos postales de colección, y el cambio de monedas extranjeras, según se anota en algunos anuncios de prensa. Para marzo de 1899, Polack realizó un viaje a Europa en el que, según sus biógrafos, dio inicio a su producción de las tarjetas postales ilustradas (Currarino y Paz de la Vega, 2017). Esta fuente señala que Polack llevó consigo 250 “negativos fotográficos en vidrio” con diversas vistas de Lima y el interior del país. A su retorno al Perú, en enero de 1901, trajo entre sus pertenencias medio millón de tarjetas postales editadas en Alemania, probablemente en la imprenta Tienker & Cía., de la ciudad de Dresde.

Luego de su retorno a Lima, Polack se dedicó al expendio de sus tarjetas postales con “vistas del Perú” en su casa comercial, el Gran Bazar, que quedaba en los alrededores de la plaza de Armas. Así, las fuentes señalan que, hasta 1919, Eduardo Polack contrató la impresión de diversas series postales con vistas peruanas, que debieron incluir cerca de 1500 motivos. Los ejemplares ubicados permiten reconocer que las tarjetas se editaron en varios estilos y colores, algunas monocromáticas y otras bajo la técnica de tricromía. Estas series fueron impresas en ciudades como Dresde o Praga y, por la calidad de sus imágenes y preferencias del público limeño, Polack se convirtió en el más importante productor de postales con motivos peruanos de inicios del siglo XX¹³.

Las postales editadas por Polack no hacen referencia al origen de los clichés fotográficos. Solo en el caso de su sociedad con el alemán G. Morgenroth & Cía., con quien se afiliaría entre c. 1909-1911, las cartulinas anotan al autor de la imagen¹⁴. Fuera de ello, se reconoce el uso de clichés producidos por diversas comisiones de exploración geográfica que fueron remitidas al Ministerio de Fomento y a la Sociedad Geográfica de Lima, otras de Luis S. Ugarte, entonces al servicio de la Fotografía Francesa, o del fotógrafo Carlos Meyer, asentado en Chanchamayo (La Serna y Chaumeil, 2016).

Entrados a la década de 1900, la iniciativa de Polack de imprimir en el extranjero cartulinas es replicada por diversos empresarios en el país. Si bien la mayoría desarrolla sus actividades en Lima y el Callao, en ciudades como Arequipa, Iquitos y Cusco también surgieron emprendimientos de este tipo. En algunos casos, se trataba de fotógrafos conscientes de las posibilidades que las cartulinas ofrecen para diversificar los productos que ofertan a su clientela, en otros casos, son propietarios de imprentas y comercios que han adquirido fotografías para sus colecciones particulares y ven las posibilidades de negocios que significa el hábito creciente de intercambiar cartulinas en el público nacional, así como la mayor presencia de extranjeros interesados en la adquisición de material gráfico sobre el Perú. Así, casos como los de Luis Sablich en el Callao y Héctor G. Rosas en el Cusco parecen repetir la fórmula. Se trata de comerciantes que se dedicaban a la distribución de equipos e insumos fotográficos para un público local y que, a partir de esta cercanía a la tecnología, ven despertar un interés por producir sus propias series postales¹⁵.

Fotógrafos profesionales como Max T. Vargas, el más importante empresario de la imagen del sur andino de inicios del siglo XX, también se dedicaron a la producción de tarjetas postales. Vargas, quien a fines de la década de 1890 recorrió Cusco, Puno y el altiplano boliviano, editó una importante serie postal en Alemania, que se expendió en sus locales de Arequipa y La Paz, desde 1907 (La Serna, 2023, p. 343). En otros casos, los clichés tomados por artistas profesionales, como Charles Kroehle, Carlos Meyer o la Fotografía Francesa, fueron incorporados en series postales elaboradas por casas editoriales de la capital, como la librería de Benito Gil o la imprenta de Carlos Southwell.

En los manuscritos del arqueólogo Max Uhle, asentado en el Perú entre c. 1896 y 1911, se anota la existencia de diversos comercios limeños dedicados al expendio de series postales y fotografías impresas en papel albúmina con vistas de paisajes, monumentos, tipologías étnicas y costumbristas. Uhle, un entusiasta de los beneficios científicos de la técnica fotográfica y esforzado coleccionista de tarjetas postales y clichés en al-

búmina, logró reunir una significativa cantidad de cartulinas con motivos peruanos, algunas adquiridas para integrarlas a su colección —o para una remisión que nunca se realizó— y otras que corresponden a los intercambios que él y su esposa mantuvieron con diversas personalidades y amistades en el Perú y el extranjero (La Serna, 2023). Por ejemplo, en sus cuadernos de campo se señala la existencia de un catálogo en la “Polack Store” del Centro de Lima, donde los interesados podían realizar la selección de las postales que desearan, anotando el número o el título de los ejemplares elegidos¹⁶.

Para finales de la década de 1900, el impulso de la actividad turística generó un incremento significativo del consumo de vistas del Perú. Específicamente en Lima, Arequipa y Cusco, ciudades que centralizaron el temprano interés del turista extranjero, se produjeron series postales que eran ofrecidas en estudios fotográficos y comercios. En el caso de las ciudades del interior del país, las postales se asociaron también a los nuevos gustos burgueses y el consumo de las élites locales. Así, era común que en las tiendas dedicadas al expendio de productos extranjeros —entre ellos, los aparatos e insumos fotográficos y fonográficos—, así como en las librerías encargadas de la distribución y suscripción a la prensa nacional y extranjera, el público pudiera acceder a postales ilustradas con vistas del país, tal como ocurrió con la librería e imprenta Rozas del Cusco o con la librería “Amigos del País” de Cesáreo Mosquera, en Iquitos.

4. Producción, consumo y circulación de postales ilustradas en Iquitos (1900-1921)

El período de entresiglos, marcado por el apogeo de la actividad de extracción gomera en la Amazonía, vio consolidar el lugar protagónico de Iquitos no solo como centro del dinámico comercio del caucho producido en la inmensa “región de los ríos navegables” peruanos (Santos y Barclay, 2002), sino también posicionando a la ciudad-puerto dentro de las narrativas y representaciones nacionales sobre el espacio selvático. Es correcto afirmar que, hasta entonces, el imaginario amazonista presente en la esfera pública letrada del país, especialmente en el caso de

Lima, se centraba en los territorios montañosos de los departamentos serranos de Huánuco, Pasco, Ayacucho, Cusco y Junín.

El período de expansión económica de Iquitos, que la historiografía tradicional ha denominado como del *boom* del caucho (1880s-1910s), es un episodio crucial en la historia regional, en el que se redefine el lugar de la Amazonía dentro del proyecto estatal y transforma las características sociodemográficas de Iquitos y sus alrededores. Para nuestro tema de interés, el auge económico favoreció la expansión de la esfera pública y propició la emergencia de proyectos de tipo regionalistas que, al tiempo que cuestionaban las políticas centralistas impulsadas desde la capital, se esforzaron en integrar el *hinterland* loretano a la administración política y al dominio simbólico de las élites iquiteñas.

Diversos trabajos han resaltado el significativo dinamismo que alcanzó Iquitos en el período de entresiglos, con una dinámica comunidad de inmigrantes, entre españoles, franceses, portugueses, colombianos, británicos, alemanes, judíos, brasileños, chinos, árabes y norteamericanos; la presencia de representantes consulares de diez países, además de importantes casas comerciales y sucursales de empresas navieras foráneas⁷. Al igual que en otras regiones en el país, los extranjeros, desde los que denunciaron la posesión de “tierras de montaña”, hasta aquellos técnicos y administradores que se desempeñaron en diversas iniciativas comerciales, en el transporte fluvial o en las obras de infraestructura, provenían de una experiencia cultural en la que el uso de la tarjeta postal, la prensa ilustrada, el coleccionismo de imágenes impresas, el uso amateur de la fotografía y el cine se habían incorporado fuertemente en sus hábitos y espacios de ocio cotidianos (véase La Serna y Chaumeil, 2016). A este grupo hay que añadir a los funcionarios limeños y a la creciente élite empresarial de origen nacional que se asentó en la ciudad en el período del caucho. También, en este caso, el uso de imágenes impresas se convirtió en un atributo que se asoció al rol protagónico que estos actores asumieron dentro de las iniciativas de progreso material y “mejoramiento” cultural regional.

Entre las décadas de 1890 y 1910 se conoce la presencia de diversos artistas fotógrafos, tanto itinerantes como otros que se asentaron por un período prolongado en la ciudad. Entre ellos destacan Charles Kroehle, George Huebner, M. Cohen, Manuel Rodríguez Lira, Santos Vega Bazán, Victoriano Gil, Jesús Menacho y Cesáreo Mosquera (La Serna y Chaumeil, 2016). Estos se dedicaron a satisfacer la demanda local de fotografías particulares, al tiempo que empezaron a producir clichés con vistas típicas de la región, paisajes naturales, grupos indígenas e infraestructura urbana. De igual modo, muchos de los motivos que estos estudios profesionales produjeron sirvieron para representar una idea de la “vida moderna” loretana, particularmente, la dinámica social de la urbe iquiteña, que permitió la exposición de una autorrepresentación de estas élites frente a la opinión pública nacional —una forma de negociar su incorporación al proyecto modernizador de la oligarquía costeña—, por medio de remisiones y correspondencias publicadas en la prensa ilustrada del país (en Lima, Arequipa o Cusco) y, probablemente, también en el extranjero.

Para 1906, el prefecto Hildebrando Fuentes anotó la presencia de tres estudios fotográficos en la ciudad (Fuentes, 1908, p. 31). Para entonces, se encontraban activos Manuel Rodríguez Lira, Santos Vega Bazán y Vicente Almenara. Unos años después, Lira y Vega anuncian sus servicios junto a la Fotografía de Gil Ruiz (sucesor de Almenara) en la revista iquiteña *El Tunchi* (1911-1913)¹⁸.

En relación con el uso de tarjetas ilustradas con motivos amazónicos, inicialmente el público iquiteño debió hacer uso de las postales editadas en Lima¹⁹. Las tarjetas de Stolte, Polack, Sablich o la firma Birimisa-Melian²⁰, impresas entre 1898 y 1907, fueron las primeras cartulinas que permitieron al público iquiteño hacer uso de imágenes con representaciones del espacio loretano, a la par que algunos de los tópicos reproducidos en estas series gráficas se correspondían a los discursos políticos de las élites regionales²¹. Además, para inicios del siglo XX, en la ciudad se expendían tarjetas importadas “de fantasía” y otras con escenas extranjeras. En

tales casos, las cartulinas se ofrecían al público en los comercios y librerías locales que también distribuían equipos e insumos fotográficos, y ofrecían la suscripción a la prensa ilustrada nacional y extranjera²².

Cabe anotar que Iquitos contaba con una particularidad en los circuitos de circulación postal en el país. A diferencia del resto de ciudades andinas y costeñas peruanas, la correspondencia que salía de esta ciudad con destino a Europa o la costa este norteamericana no recorría la costa del Pacífico por la vía de Panamá-Nueva York, sino que partía del puerto fluvial, siguiendo la ruta del Atlántico a través del Amazonas. Las primeras series postales con vistas amazónicas editadas en Iquitos corresponden a la década de 1900. Los ejemplares que se conocen llevan leyendas escritas sobre la imagen impresa en el adverso, empero, no brindan referencias de autoría, de imprenta o de la ciudad donde fueron editadas. Por la calidad de la impresión, lo seguro es que son de manufactura europea, hechas a pedido de algún fotógrafo o empresario iquiteño vinculado al gran comercio transatlántico. Las imágenes nos ofrecen vistas de las calles y edificaciones más representativas de la ciudad (plaza de Armas, factoría, prefectura, cárcel, puerto de Belén, camino a Punchana), y otras son de tipo costumbrista (“mujeres de su casa”, “vecindad echando una cana al aire”, “lavanderas en Sachachorro”)²³.

En algunas de estas tempranas cartulinas iquiteñas se puede reconocer la firma de Manuel Rodríguez Lira, signatura que intentó ser borrada en el proceso de edición. Esto se debe a que era práctica de este fotógrafo firmar o escribir pequeñas leyendas sobre sus negativos en placa de vidrio —en especial aquellas placas con vistas de la ciudad y el puerto que eran atractivas para un público amplio y fueron adquiridas por instituciones gubernamentales—. Una vez que el proceso de impresión de las cartulinas hacía necesaria la producción de internegativos, estos fueron intervenidos con tinta para borrar las referencias

que Rodríguez Lira había marcado sobre la placa (palabras como “Lira”, “Iquitos”, la fecha o el acontecimiento registrado en la fotografía).

Lira, como firmaba y así lo referiremos, fue un empresario y fotógrafo español, activo primero en Manaos (Brasil) y, desde finales de 1899, establecido en la capital loretaña. En Iquitos, los anuncios de prensa señalan la apertura de su estudio fotográfico en 1902 y, desde 1907, el expendio de insumos fotográficos (La Serna y Chaumeil, 2016). La actividad de Lira se vinculó fuertemente a los grupos de poder loretaños. Este hecho le permitió registrar una serie de acontecimientos significativos en la escena local, desde actividades cívicas, religiosas o gubernamentales. Participó de comisiones de exploración territorial y otras vinculadas a la administración política, acercándose a empresarios como el cauchero Julio C. Arana o a las autoridades departamentales. Fruto de esta relación y de los viajes que realizó a diversas regiones navegables, desde el Putumayo al Alto Ucayali, es que logró constituir un significativo registro de vistas del *hinterland* loretaño.

El conjunto de postales que elaboró en la década de 1900, cuyo número nos es desconocido, incluye series monocromáticas y en color, con una leyenda impresa que se sobrepone a la imagen, la que ocupa todo el anverso de la tarjeta. Estas imágenes se basan en sus propias fotografías y, probablemente, fueron confeccionadas en una imprenta europea. Las cartulinas corresponden a varios de los motivos promovidos por las élites locales: una visión amplia del territorio selvático que se integra a la ciudad-puerto a través de la navegación fluvial, donde se destacan caseríos y pueblos asentados en los diversos afluentes del Amazonas; vistas de los grupos indígenas —en especial, en la región del Putumayo, eje de la producción de caucho loretaño en las décadas de 1900 y 1910—; y vistas diversas de la vida social y la infraestructura local, desde los caminos de penetración, factorías, puertos, plazas, el local de la prefectura o el cuartel militar.



Figura 3. “Calle de la Factoría y cárcel de Iquitos (Perú)”. Postal atribuida a M. R. Lira, c. 1907. Remitida por M. Fernández a A. Bresciani. Iquitos, 12 de agosto de 1909. Colección del Instituto de Estudios Histórico Marítimos del Perú.

Para finales de 1911, Lira se vinculó a su compatriota Victoriano Gil Ruiz, quien además de fotógrafo era especialista en fotograbados, dando nacimiento a la sociedad Gran Fotografía Lira & Gil²⁴. Esta alianza terminó convirtiéndolos en los fotógrafos preferidos de la alta sociedad iquiteña.²⁵ La sociedad editó una importante serie de tarjetas postales con vistas de Iquitos y su *hinterland* —embarcaciones, edificaciones, caucherías y tipos indígenas— que, desde entonces, alcanzó una amplia difusión, incluyéndose en colecciones y siendo reproducidas en publicaciones ilustradas de la época, en el Perú y el extranjero²⁶. Según se anota en la prensa, la serie constaba de setenta vistas de Iquitos y de la región de los ríos navegables del departamento²⁷. Cada ejemplar de esta serie postal fue numerado y se imprimió una leyenda sobre la imagen, que iniciaba con el título “Iquitos Perú”, continuando con una referencia al escenario, grupo étnico o actividad representada. Entre los grabados se incluyó los clichés que años antes Lira realizó a solicitud del empresario Julio C. Arana en las caucherías del Putumayo. También se pudieron incluir las fotos que tomó cuando acompañó, en 1912, la comitiva del prefecto departamental, Alayza y Paz Soldán, a las provincias del Alto Amazonas y el Ucayali (La Serna y Chaumeil, 2016, p. 140).

Un tercer editor identificado en la ciudad de Iquitos fue el empresario Cesáreo Mosquera.

A inicio la década de 1910, Mosquera estableció la librería “Amigos del País”, en la calle del Próspero, que se convertiría en el centro de reunión de los miembros de la colonia española de esta ciudad (La Serna y Chaumeil, 2016, p. 158). Interesado por la fotografía, su local se dedicó también a la venta de cartones fotográficos, tarjetas postales y prensa ilustrada, nacional y extranjera. Tras la apertura de su negocio, Mosquera se interesó en la producción y expendio de tarjetas ilustradas con motivos loreanos²⁸. Empero, como en otros casos, estas postales se editaron sin referencias de autoría en el anverso o reverso, lo que hace que se confundan con otras series y no permitan su identificación en las colecciones particulares o públicas. En febrero de 1921, la prensa local anunciaba el arribo desde Alemania de una serie de seis tarjetas ilustradas, las que presentaban aspectos atractivos de la ciudad, y fueron impresas “con tal nitidez y lujo de detalles” que daba la impresión de “estar contemplando vistas de poblaciones de mayor importancia”. La nota termina señalando que merced al esfuerzo artístico de Mosquera “ya se cuenta con fotografías del Iquitos actual”²⁹.

La lectura de esta nota periodística parece indicar que hacía ya varios años que no se editaban nuevas tarjetas postales con motivos iquiteños. Es posible que, tras el inicio de la crisis gome- ra (1914-1915) y la desaceleración de la economía

regional, el traslado de los capitales y de actores, fuera del escenario local, se haya generado también una reducción significativa en el interés por adquirir tarjetas postales amazónicas. Asimismo, la década de 1920 coincide con el fin de los “años dorados” de la fotografía a escala global, que incide en un menor interés por su uso como medio de comunicación escrito³⁰.



Figura 4. “Fábrica de hielo y gaseosas, Iquitos [sic]”. Tarjeta postal atribuida a M. R. Lira (década de 1900), con una vista de la fábrica Nova Hamburgo, empresa dedicada a la elaboración de aguas gaseosas y hielos, propiedad de Suares Babreira y Cía. Colección Juan Carlos La Serna.

Las postales ubicadas en el curso de esta investigación, producidas por Lira, la sociedad Lira & Gil y otras de autoría desconocida, señalan el uso de la ruta marítima del Atlántico con destino a Europa. Entendemos que otras cartulinas transitaban también en un circuito transamazónico, como parte de los rituales de sociabilidad de las élites iquiteñas con sus pares en Manaos o Belém do Pará, donde muchos empresarios y propietarios contaban con amistades y redes familiares. Del mismo modo, la apertura de la Vía del Pichis y el establecimiento de un servicio postal regular permitió la remisión de correspondencia y postales con dirección a las ciudades serranas o la capital del país.

Para los promotores de la modernización loreana, el mejoramiento del servicio postal era una de las evidencias palpables del progreso material que alcanzaba la urbe amazónica y se exponía como uno de los símbolos del adelanto del país, que se

integraba a los circuitos de comunicación de las “naciones modernas” (Maúrtua, 1911, p. 9). La revisión de los impresos oficiales y la prensa local nos permite recuperar informaciones que nos dan una idea de la importancia que adquirió la tarjeta postal como instrumento de comunicación para el público iquiteño en las décadas de 1900 y 1910. La particularidad del servicio postal iquiteño radica en las rutas que seguía la correspondencia proveniente o con destino al resto del país y el extranjero. Una vez que se estableció el servicio regular, la estafeta de Iquitos se encargó de administrar el servicio postal del departamento, que incluía el envío y recepción de unidades postales tales como cartas, periódicos, impresos, muestras, documentos oficiales y tarjetas ilustradas.³¹

El informe del prefecto Hildebrando Fuentes (1908, p. 49) recoge información sobre el tráfico postal en Iquitos. Aquí se registra que en 1902 la estafeta de esta ciudad recibió 215 unidades postales, 3023 en 1904 y 1460 en 1905³². De igual modo, su informe incluye un resumen comparado de la correspondencia internacional girada por la oficina de Iquitos. Aquí se indica que se remitieron 472 tarjetas postales en 1905 y 738 unidades en 1904 (Fuentes, 1908, p. 51). Más adelante, Aníbal Maúrtua (1911) nos ofrece una estadística más amplia sobre el tráfico postal. En el resumen de la correspondencia internacional girada por la estafeta de Iquitos entre 1904 y 1909 destaca el significativo crecimiento del uso de este formato postal, pasando de 738 tarjetas giradas en 1904 a 12.973 en 1908. Ocurre lo mismo con las cartulinas remitidas a la capital del país, que se incrementan notablemente de 215 unidades en 1902 a 4168 en 1910 (Maúrtua, 1911, p. 9-11).

Además de satisfacer la demanda de un creciente público urbano iquiteño que urgía de un instrumento de autorrepresentación, las postales ilustradas con vistas amazónicas respondieron también al interés de los miembros de las dinámicas colonias extranjeras asentadas en la ciudad-puerto, quienes adquirieron dichas tarjetas y las integraron a colecciones y álbumes particulares, o las remitieron a sus allegados fuera del país, tal como se evidencia en el creciente número de envíos de tarjetas al exterior desde la oficina de Iquitos.



Figura 5. Al parecer, algunos miembros de la colonia española de Iquitos frente a la librería Amigos del País, de Cesáreo Mosquera y Hno. Fotografía anónima, década de 1910. Colección Juan Carlos La Serna.

De este modo, reconocemos la importancia que la tarjeta postal tuvo para el público loreto y los usos diversos que se le dio. La presencia de un público urbano, conformado por nacionales y extranjeros, posibilitó la edición de las primeras series de tarjetas postales por empresarios locales, fuertemente vinculados a los grupos de poder político regional. En principio, los iquiteños consumieron las postales que los editores limeños produjeron, para luego editar sus propias colecciones, mucho más cercanas a los intereses y expectativas de las élites loreto, en una época de expansión económica y vista la necesidad de asegurar el dominio territorial, producto de la expansión del comercio de la goma y de los crecientes conflictos fronterizos con Colombia y Brasil. Asimismo, las postales y fotografías sirvieron para proyectar estas reflexiones en la opinión pública nacional, a través de remisiones en la prensa ilustrada, especialmente limeña. Y, en otros casos, fueron incorporadas en las publicaciones de viajeros que recorrieron la región loreto, entre las décadas de 1900 y 1920 (La Serna y Chaumeil, 2016).

El inicio de la crisis del comercio gomero, desde mediados de la década de 1910, tendrá un efecto significativo sobre la dinámica social y cultural de la Amazonía peruana. Con los años,

la urbe iquiteña se vio inmersa en un período de retracción económica y de decaimiento demográfico. La liquidación de las exorbitantes fortunas del caucho y la retirada de los grandes agentes comerciales foráneos se vio acompañada de la reducción de los miembros de las colonias extranjeras y de los empresarios y profesionales nacionales (Santos y Barclay, 2002). Este hecho coincide con el fin del “período dorado” de las tarjetas postales a escala global, una vez que la tecnología fotográfica fue abaratándose progresivamente, facilitando el uso particular de los aparatos y la aparición de nuevos procesos técnicos de reproducción de imágenes, más atractivos para el cambiante gusto del público³³.

Circunstancialmente, la crisis gomera y el surgimiento de proyectos políticos regionalistas al interior de la sociedad loreto tendrían también un impacto sobre los empresarios y la producción gráfica iquiteños. En 1921, un movimiento regional de corte separatista, dirigido por el coronel Guillermo Cervantes, se levantó contra el gobierno central. Una vez que la insurrección fue develada, los fotógrafos Manuel Rodríguez Lira y Benito Gil fueron acusados de participar en el grupo sedicioso y se les deportó a Manaos, donde permanecieron por más de una década antes de poder retornar a Iquitos (La Serna y Chaumeil, 2016).

Habrá que esperar a la década de 1930 para que un nuevo empresario iquiteño se aboque a la tarea de producir tarjetas ilustradas con motivos regionales. Es el caso de Antonio Wong Rengifo, quien, luego de recibir una formación técnica en Europa, abrió un estudio fotográfico en 1928. Con los años, su casa se convertiría en la más importante productora de imágenes comerciales de la Amazonía peruana (La Serna y Chaumeil, 2016). Vinculando la fotografía y el cine, Wong produjo numerosas series de cartulinas postales, las que circularon ampliamente en las décadas siguientes, lo que renovó la producción de motivos selváticos, respondiendo esta vez a las nuevas sensibilidades y proyectos visuales propios del discurso político y artístico del movimiento loretanista —como la defensa territorial, los afanes de peruanizaci n del territorio o la actividad turística—, que terminó consolidándose en la década de 1940 (Herrera, 2018), incorporando muchas de estas tipologías locales en el consumo y la imaginación visual limeña sobre la región amazónica del país.

5. La Amazonía representada en las cartulinas ilustradas

La selección de vistas incorporadas a las tarjetas postales, editadas en el país en el período de entre-siglos, denota el interés creciente por las representaciones de la Amazonía dentro de la esfera pública peruana, interés que coincide con un contexto en el cual la tarjeta postal terminó convirtiéndose en uno de los mecanismos de comunicación más significativos para un público con hábitos burgueses, conformado por miembros de familias propie-

tarias, comerciantes nacionales y extranjeros, así como una ascendente clase media profesional.

Si bien para la década de 1890 algunas series con vistas amazónicas se editaban y comercializaban en papel albúmina, como fue el caso del extraordinario corpus producido por Charles Kroehle, que alcanzó una enorme circulación y se incorporó a numerosas colecciones y proyectos editoriales en el Perú, Norteamérica y Europa (La Serna 2018), el costo de reproducción de estos clichés fotográficos limitó la circulación de imágenes al consumo elitista y el coleccionismo académico o gubernamental. Ello aun con los esfuerzos que se hizo por componer álbumes y series con “vistas del Perú” que se expusieron en algunas ferias y exhibiciones públicas, nacionales e internacionales. Fueron las cartulinas ilustradas el artefacto gráfico que permitió la exposición masiva de un conjunto de imágenes referenciales del país en un contexto de curiosidad y demanda creciente por registros visuales del territorio y población de los Andes y la Amazonía. Así, el consumo de la postal fue expandiéndose entre viajeros, comerciantes, científicos y turistas extranjeros, además de los miembros de los  rculos profesionales nacionales, alcanzando un importante lugar en las prácticas de sociabilidad y comunicación a inicios del siglo XX. Las cartulinas, igualmente, ofrecieron un soporte visual a las narrativas sobre el “país de los incas”, donde los desiertos, centros arqueológicos, tipos costumbristas urbanos y la diversidad étnica adquirían forma en la imaginación de un público inserto en redes de comunicación transatlántica.



Figura 6. “Indios Anueshes (Perú)” (c.1903-1904). Tarjeta ilustrada editada por E. Polack, a partir de una fotografía de Luis Ugarte (Estudio Garreaud) tomada en 1902. Remitida desde Arequipa en 1905. Colección Max Uhle, Instituto Ibero-Americano de Berlín.

Las imágenes seleccionadas en la primera serie postal editada por Guillermo Stolte (1898-1899) se identifican con los referentes del proyecto de modernización y progreso material de entresiglos: las minas de la sierra central, la modernización urbana limeña, monumentos del período virreinal, el trazo del ferrocarril central y la articulación de la montaña por medio de vías de penetración. Para entonces, numerosas iniciativas privadas y gubernamentales en favor de la integración de los territorios selváticos se habían concentrado en la región de Chanchamayo, desde la colonización planificada con población europea y la apertura de caminos, hasta la tecnificación de la producción agrícola.

Así, los motivos selváticos de esta serie se limitan a uno de los elementos fundamentales de la narrativa amazonista producida por los círculos letrados limeños de la época: la apertura de caminos hacia la región de los ríos navegables. En total, se han identificado tres postales con fotografías del llamado “camino a Chanchamayo”, ruta que fue ampliada a partir de una serie de esfuerzos por parte del gobierno central y de la élite tarmaña, dando forma a la Vía del Pichis, primer plan de articulación vial transoceánico inaugurado en la década de 1890³⁴. Las tres ofrecen vistas de la frondosidad del bosque selvático que parece “abrirse” al disfrute del observador —y del país— merced a los proyectos viales y a la propia tecnología de la imagen impresa.

Las siguientes series de tarjetas con motivos amazónicos correspondieran a la iniciativa del empresario Eduardo Polack. Fueron impresas en Alemania a partir de 1900, y empezaron a circular en el mercado limeño a inicios del año siguiente. Según las necesidades técnicas de la época, Polack entregó las placas negativas —o internegativos— a una casa editorial en Dresde (Alemania), la “capital mundial de la fotografía de su tiempo” (Chernela y Pereira, 2018, p. 18)³⁵. No sabemos exactamente cuántas postales con motivos amazónicos se elaboraron en esta ocasión o en las siguientes. Señalan sus biógrafos que, al retornar a Lima en enero de 1901, trajo consigo reproducciones de los 250 clichés con motivos peruanos con los que había partido a Europa, en marzo de 1899 (Currarino y Paz de la Vega, 2017, p. 32). Tampoco

conocemos con exactitud el número de postales con motivos amazónicos que llegó a editar hasta 1919. Lo que sí se desprende de la revisión de los ejemplares ubicados en los repositorios, plataformas de venta *on-line* y colecciones particulares, son las regiones selváticas y los tipos indígenas que fueron de interés para este empresario de la imagen.

Las diversas series editadas por Polack incluyen fotografías tomadas por Carlos Kroehle, Carlos Meyer (alemán asentado en Chanchamayo) y otras que, probablemente, le fueron entregadas por los funcionarios de la Dirección de Fomento, en especial, aquellas referidas a la Vía del Pichis (La Serna y Chaumeil, 2016, pp. 187-188). Unos años después, desde 1905, el empresario chalaco Luis Sablich inició también un ambicioso proyecto de edición de tarjetas postales con motivos peruanos, que incluyó cartulinas con motivos selváticos. Las postales ubicadas en el legado de Humberto Currarino muestran un interés amazonista centrado en la “ruta al Perené” (Currarino y Paz de la Vega, 2008, pp. 69-70), que coincide con la consolidación de la plantación cafetalera establecida en este valle por la Peruvian Corporation y los esfuerzos estatales por extender la vía ferroviaria desde La Oroya con dirección al Ucayali.

Las postales de Polack y Sablich fueron pensadas desde el proyecto amazonista limeño, por lo que, al menos en las series impresas en la década de 1900, no se incluyen vistas con motivos loreanos. Esto es revelador, porque nos permite reconocer que Iquitos y sus alrededores no fueron incorporados en las tempranas iniciativas de nacionalización visual del Oriente impulsadas por estos empresarios de la imagen. En principio, esta ausencia pudo deberse al hecho de no poseer vistas significativas de la ciudad-puerto, una vez que los clichés de los que se valieron inicialmente para producir sus primeras series (1900-1904) —los registros de Carlos Kroehle, Carlos Meyer y Luis S. Ugarte— contenían muy pocas vistas de la capital loreana.

A diferencia de otras regiones del país que fueron integradas en las series de Polack, para 1900 no se conocía en Lima un conjunto significativo de imágenes de Iquitos más allá de los po-

cos clichés que tomaron en sociedad Carlos Kroehle y George Huebner entre 1889 y 1890³⁶. Así, la narrativa limeña de entresiglos que dio forma al proyecto visual de Polack —y, unos años después, replicado en las iniciativas de Sablich, Birimisa-Melian y Southwell— centró su interés en el proceso de articulación territorial de la montaña desde la región central, a través del “Camino del Pichis” y la colonización del Chanchamayo-Perené, la gran apuesta del proyecto amazonista de la República Oligárquica.

Por otro lado, la producción de tarjetas con motivos amazónicos respondió también al interés de los grupos modernizadores iquiteños que, a través de estos artefactos gráficos, quisieron visibilizar su interés por la modernización material de la región, mediante la selección de vistas que mostraban “la vida moderna” de la ciudad y el *hinterland* loretano. De este modo, las postales resaltan las iniciativas en rubros como la infraestructura urbana, eventos propios de la sociabilidad de la clase propietaria local, la producción industrial, el comercio fluvial, el asentamiento de patrones y la civilización del “indio salvaje”.

Las postales editadas por Lira y la sociedad de Lira & Gil evidencian el esfuerzo de posicionar a Iquitos como el epicentro de la acción progresista y modernizadora del Perú amazónico. La selección de imágenes y las leyendas que las acompañan parecen corresponder al deseo de la élite local de resaltar una serie de elementos particulares de su posición y concepción acerca del porvenir de la región y del proceso del caucho. No es casual que la postal que aparece con el número uno en la serie editada por Lira & Gil nos presente una vista de la primera cuadra de la calle del Próspero tomada desde la plaza de Armas. Entonces, esta calle concentraba los más importantes comercios y las oficinas profesionales de la ciudad, lo que nos invita a reflexionar acerca de la manera en que el contenido visual de la serie postal se ordenó partiendo del epicentro de la urbe iquiteña, siguiendo con los edificios públicos más destacados, las poblaciones de los alrededores y el paisaje del *hinterland* loretano.

Además de la vida de la urbe iquiteña, se imprimieron postales con vistas de espacios rústicos y campamentos caucheros, donde se destacan

las poblaciones asentadas en los diversos ríos navegables y tipos indígenas. Las postales exponen el rol central que tuvo explotación de la goma en la región fronteriza del Putumayo-Caquetá para el departamento, territorio en el que el fotógrafo español Rodríguez Lira había registrado copiosamente la materialidad y los cuerpos de los indígenas huitotos y boras que trabajaban en las caucherías propiedad del empresario Julio C. Arana.

Fuera de Iquitos no se conoce otra ciudad amazónica peruana en la que empresarios locales se decidieran a imprimir tarjetas postales. Si bien en el periodo estudiado encontramos fotografías activos en La Merced (Junín) y Moyobamba (San Martín) produciendo clichés comerciales del paisaje, los espacios urbanos y la población indígena, ninguno de estos emprendió la tarea de editar cartulinas³⁷. La razón de esta ausencia debe responder al hecho de ser poblaciones con un dinamismo económico limitado, donde la plaza era reducida y una aventura comercial de este tipo no resultaba atractiva. Y, si bien la región de Chanchamayo había recibido una notoria atención en la opinión pública y la prensa nacional, además de ser un punto neurálgico para viajeros y científicos extranjeros que recorrieron el interior del país, fueron los editores limeños (Stolte, Polack, Sablich) los que supieron aprovechar el temprano registro visual de esta región selvática para sus iniciativas editoriales.

Tanto en el caso de las postales editadas en Lima como aquellas que se produjeron en Iquitos, el sujeto indígena es recurrentemente representado. Empero, en muchas de las postales, las imágenes fueron intervenidas. Se entiende que, mayormente, la manipulación correspondería a un esfuerzo de domesticación visual, es decir, incorporar atributos asociados al temprano proceso de “civilización” del poblador indígena, esfuerzo promovido a través de las iniciativas gubernamentales y privadas, especialmente en la región de la selva central —producto de la colonización, la agricultura intensiva del café, la apertura de vías de comunicación y la presencia misionera— e Iquitos, con el dinamismo de la ciudad-puerto y el creciente comercio del caucho en el que los nativos estaban inmersos.

No obstante, a diferencia de las postales

editadas en Lima por Polack o Sablich, quienes intervinieron las postales a fin de resaltar los avances en la “civilización” del indígena, las postales de Lira y Lira & Gil inciden en exponer la alteridad de los nativos, una otredad que se evidencia explícita en la desnudez, la pintura corporal y el ocultamiento de cualquier elemento que pudiera asociarse a los vínculos con la sociedad occidental —ropaje, herramientas, edificaciones, etc.— con el fin de reforzar la idea de una población salvaje y de una naturaleza prístina. Este hecho debe entenderse a partir del discurso del salvajismo que la clase propietaria iquiteña construyó y reprodujo para legitimar su propia cruzada en favor del proyecto modernizador amazónico y responder a las crecientes acusaciones que, desde Lima y el extranjero, fueron surgiendo para denunciar el carácter opresivo del sistema de patronazgo desarrollado en la región loretana, en especial, las acusaciones de prácticas de esclavitud y tortura en las caucherías del Putumayo.

Tal como Carlos Masotta (2007) mostró para el caso de las postales producidas sobre el norte argentino, donde los sujetos indígenas retratados laboraban en las plantaciones azucareras, las tarjetas con motivos etnográficos de Lira y Lira & Gil no se basan en registros hechos en expediciones al interior de los bosques o con indígenas no contactados, sino que más bien tratan de sujetos que habían sido incorporados a la dinámica del negocio cauchero y que fueron seleccionados y ordenados dentro de un registro gráfico. Así, a diferencia de las fotografías que Silvino Santos elaboró por encargo del empresario Julio C. Arana, donde se priorizó el uso de elementos “civilizados” como atributos de los habitantes de las caucherías —desde el uso de ropa occidental hasta actividades como el pesaje de la goma en una balanza, el saludo a la bandera o el uso de una máquina de coser— (Chaumeil, 2009), las postales etnográficas de estos fotógrafos-editores iquiteños refuerzan el exotismo y la distancia del público frente al indígena, resaltando el rol pionero de la élite loretana en la cruzada de conquista y domesticación de los territorios orientales.

Asimismo, el relato visual de lo salvaje y lo exótico proyectado a través de las postales respondía a la curiosidad global burguesa sobre

una región que despertaba mayor interés en la medida que la navegación, el comercio y el turismo iban acercando los escenarios amazónicos a los circuitos de consumo transatlántico. Esta realidad parece reafirmarse cuando analizamos el contenido de las imágenes de “tipos” indígenas elaboradas por Lira & Gil, donde se nos presenta una sobreexposición de cuerpos de mujeres jóvenes desnudas, muchas de ellas con pinturas corporales y performando “bailes”, expresiones de una ritualidad domesticada como parte de la expansión de la frontera colonial americana, desplegada ahora para la mirada de un público masculino que, a través de la postal, podía acentuar la diferencia y satisfacer el deseo de posesión del otro (Nugent, 2007).

Todas estas postales, tanto limeñas como iquiteñas, circularon a través de redes de comunicación nacional e internacional, siendo incorporadas en numerosas colecciones que hoy pueden revisarse en museos e instituciones académicas en Alemania, Francia, Estados Unidos o el Perú. Y su circulación privada ha dado lugar también a un significativo tráfico de cartulinas en diversos espacios de comercio de antigüedades, en tiendas de viejo y en plataformas virtuales, lo que evidencia el interés que este artefacto ilustrado sigue despertando en el público global contemporáneo.

6. A manera de conclusión

El período comprendido en este artículo marca el inicio de la producción masiva de imágenes mecánicas de la Amazonía, su circulación y coleccionismo a escala nacional, transamazónica y transatlántica, en una etapa en la que esta tecnología terminó convirtiéndose en el mecanismo de comunicación más significativo dentro de un público con hábitos burgueses. Este estuvo conformado por miembros de familias propietarias nacionales, comerciantes peruanos y extranjeros, y una creciente clase media profesional integrada por ingenieros, militares, médicos y periodistas.

Si bien para la década de 1890 fotografías con diversos motivos del país, incluyendo la Amazonía, habían sido tomadas y reproducidas en tarjetas de visita y en albúmina, como fue el caso del extraordinario registro de Charles Kroehle, que alcanzó una inmensa circulación y

se incorporó a colecciones y proyectos editoriales en el Perú, Norteamérica y Europa, el costo de reproducción de clichés fotográficos limitó la circulación de imágenes al consumo privado y al coleccionismo académico o gubernamental. Ello incluso con los esfuerzos que se hizo por componer álbumes y series con “vistas del Perú” que se expusieron en algunas ferias y exhibiciones públicas, nacionales e internacionales.

Fueron las cartulinas ilustradas el artefacto gráfico que permitió la exposición de un conjunto de imágenes referenciales del país de manera masiva, en un contexto de curiosidad y demanda creciente por registros visuales del territorio y población de los Andes y la Amazonía. Así, el consumo de la postal fue expandiéndose entre viajeros, comerciantes, científicos y turistas extranjeros, pasando por las clases medias profesionales nacionales, alcanzando un importante lugar en las prácticas de sociabilidad y comunicación en el país a inicios del siglo XX. Las cartulinas, además, ofrecieron un soporte visual a las narrativas sobre el “país de los incas”, donde los

desiertos, centros arqueológicos, bosques amazónicos, tipos costumbristas y la diversidad étnica adquirirían forma en la imaginación de un público inserto en redes de comunicación transatlántica.

Al igual que las postales que fueron producidas a inicios del siglo XX en la ciudad de Manaos, el “París de los trópicos”, la gran urbe panamazónica de la época, las postales editadas en el Perú con motivos selváticos ofrecen imágenes contradictorias y proyectan narrativas confrontadas acerca de la región (Chernela y Pereira, 2018). De un lado, refuerzan la idea de un espacio de bosques y naturaleza prístina, donde el paisaje y los pobladores son expuestos en razón de su diferencia frente a una élite con hábitos burgueses que se presenta como representante de un modelo ideal de modernidad y civilización global y, del otro, reflejan el interés de las élites, locales y nacionales, por exponer sus esfuerzos en favor de la domesticación del territorio, la civilización del salvaje y la reproducción de una sociabilidad aristocrática al interior de la región de los ríos navegables.

Notas

- 1 Definición del cartófilo francés Albert Thinlot, citado por López Torán (2017, p. 287). El uso que la tarjeta postal adquirió dentro de los hábitos de consumo burgués impulsó la creación de un sistema estandarizado de producción para facilitar su desplazamiento a escala global. Para 1874 se creó en Berna (Suiza) la Unión Postal Universal, organismo internacional que estableció las normativas que permitieron generalizar el uso las tarjetas dentro de los sistemas postales del mundo, impulsando la aceptación de un formato único e internacional para la cartulina, con una medida 14 x 9 cm (5,5 x 3,5 pulgadas). Desde entonces, el público mostró una clara preferencia por este formato postal, en gran parte por el costo que representaba su franqueo, más económico que el correo común (Currarino y Paz de la Vega, 2008, p. 13).
- 2 Sobre los usos de las postales ilustradas para promover discursos nacionalistas con relación al territorio y la población por parte de gobiernos y empresarios sudamericanos, en el período de entresiglos, véase Onken (2014). Sobre la ideología colonialista proyectada por medio de las cartulinas, véase Pairault (2003, p. 1-13).
- 3 Para la década de 1890, la técnica de la fototipia había permitido una amplia producción de grabados monocromáticos que favoreció su consumo masivo. Además, el uso de esta técnica de impresión de cartulinas con imágenes “en base a fotografías” le otorgó a la tarjeta postal la legitimidad de veracidad y objetividad que, entonces, proyectaban las fotografías impresas al carbón o en papel albúmina.
- 4 En 1899, Stolte presentó un conjunto de trabajos de impresión y encuadernación en la Exposición Permanente de Maquinarias, organizada en Lima. Véase: “Expuso Guillermo Stolte”, *El Comercio*, 31 de julio de 1899 (edición de la mañana), p. 2. Al año siguiente, mandó a elaborar un álbum comercial con vistas fotograbadas de las diver-

sas instalaciones. Según un medio limeño, este era un “bonito álbum comercial para escritorio” (Anónimo, “Álbum”, *El Nacional*, 19 de abril de 1900, p. 2).

- 5 La Resolución Suprema que resuelve el contrato con la Casa Stolte y la impresión de cien mil ejemplares fue promulgada por el gobierno el 9 de septiembre de 1898.
- 6 Anónimo, “Nuevas Tarjetas postales”, *El Comercio*, 11 de noviembre de 1898 (edición de la mañana), p. 2.
- 7 *Lima Ilustrado*, noviembre de 1898, p. 25 (citado en Currarino y Paz de la Vega, 2017, p. 22). Señala la nota que los abonados de la revista recibieron un facsímil con la colección de vistas de las nuevas tarjetas postales “que forman una interesante colección”.
- 8 Anónimo, “Tarjetas postales”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1899, p. 2.
- 9 Currarino y Paz de la Vega (2017, p. 23). En su investigación sobre la temprana producción de tarjetas postales en el Perú, Herbert Moll indica que fueron entre 36 y 40 las tarjetas que Stolte editó en 1898 con motivos peruanos. Y, en 1899, se imprimieron veinte más. Si bien todos los ejemplares conocidos de la serie impresa en 1898 llevan el sello de tinta con la fecha “1899”, Moll señala que algunas de estas postales ya habían empezado a circular desde diciembre 1898 (Moll, 1999).
- 10 Los ejemplares que hemos ubicado en el transcurso de la presente investigación y, sobre todo, la lista elaborada por Herbert Moll (1999), nos permite identificar que, en las series de 1898 y 1899, se eligieron mayoritariamente vistas de la ciudad de Lima y sus alrededores (incluyendo el Callao y Chorrillos), otras de la sierra central (imágenes del ferrocarril y las poblaciones mineras de Lima y Junín), construcciones urbanas en Tarma, Cajamarca y Arequipa, otras tres con motivos selváticos (la montaña de Chanchamayo) y, excepcionalmente, una de la mina carbonera de Hatun Huasi, en Huanavelica.
- 11 A fines de este 1903, la prensa limeña publicó un anuncio de Stolte informando de la venta de postales “con vistas y bellezas peruanas”, a un costo de dos soles por cada paquete de cien ejemplares. Véase: “Tarjetas postales”, *El Comercio*, 30 de diciembre de 1903 (edición de la mañana), p. 4.
- 12 Existen ejemplares de la serie postal de Stolte, fechada inicialmente en 1899, pero que aparentemente fueron “reeditadas” unos años después por un impresor de Leipzig. Es posible que el arribo al mercado limeño de postales ilustradas de mayor calidad de las que ofrecía en su negocio llevara a Stolte a reimprimir parte de las cartulinas sobrantes, aprovechando el espacio libre del reverso de las tarjetas, añadiendo una imagen con la calidad que, desde 1901, tenían las postales que ofrecían otros editores limeños. Véase Colección Percy Reinoso (París) y Moll (1999, p. 37).
- 13 Existen diversas colecciones en el Perú y el extranjero que contienen piezas sueltas de las series impresas por Polack, destacando la importante colección de los herederos de Humberto Currarino Cámere, incluidas en Currarino y Paz de la Vega (2008; 2017); la colección de Max Uhle (Instituto Ibero-Americano de Berlín), la colección del Museo de Arte de Lima (MALI), la colección de la Biblioteca Nacional del Perú, las colecciones particulares de Percy Reinoso y Jean-Pierre Chaumeil (París) y Juan Carlos La Serna (Lima).
- 14 Según Currarino y Paz de la Vega (2017, pp. 36-37), la sociedad entre Polack y Morgenroth duró entre 1910 y 1911. Empero, es probable que esta colaboración iniciara un año antes, una vez que en el álbum de tarjetas postales de Max Uhle se ubica una cartulina remitida el 1 de enero de 1910 a Carlota Goose de Uhle. Véase: Álbum de tarjetas postales, Colección Max Uhle. Colecciones Especiales del IAI-Berlín, (código n35 s17).
- 15 Entre ellos, se destaca, las colecciones editadas por Roggero, Naranjo & Cía., N. M. Benavides, Orellana & Cía., el Bazar Pathé, Lothar Seer y Cía. o Zöllner hermanos, entre las décadas de 1900 y 1910.
- 16 En uno de los cuadernos de campo de Max Uhle se anotan listas de clichés (fotografías y postales) que expenden las casas fotográficas y comercios de Lima como Stolte, Courret, Castillo, Garreaud, Carlos Lara (sucesor de Kroehle) y la Casa Valdeloski. Véase:

Cuaderno de Campo n.º 58 (octubre 1901-abril 1902). En: Colecciones Especiales del IAI-Berlín, Colección Max Uhle. Además, la colección incluye un importante grupo de postales editadas por Max T. Vargas.

- 17 Sobre el crecimiento de la ciudad de Iquitos durante el auge de la explotación de la goma, véase: Lerner (2017), Ortiz (2018) y Santos y Barclay (2002).
- 18 Para 1917, según el *Padroncillo de la contribución industrial de la Provincia de Bajo Amazonas para el quinquenio de 1918 a 1922* se anota únicamente la presencia de los fotógrafos Lira y Gil, ambos en la calle del Próspero. Véase: *El Oriente*, 29 de septiembre de 1917, p. 3.
- 19 Para 1903, en la ciudad brasileña de Manaos, la sociedad del fotógrafo George Huebner y el artista Libanio do Amaral produjo la que, aparentemente, fue la primera serie postal con motivos regionales editada por un estudio fotográfico establecido en la Amazonía. Según Andreas Valentín (2009), la primera serie postal de esta sociedad sería de c.1902. Es entendible que, a partir de los fuertes vínculos que miembros de las élites propietarias y comerciales iquiteñas establecieron con esta ciudad, se favoreciera la circulación de dichas postales en los intercambios transamazónicos entre el Perú y Brasil —como luego ocurriría con las tarjetas editadas también en Manaos con base en las fotos de Silvino Santos de las caucherías del Putumayo—. Asimismo, desde 1906-1908, la empresa naviera Booth Line Co., que ofrecía un servicio entre Iquitos-Liverpool-Nueva York, editó en Inglaterra algunas series postales con vistas de puertos, ciudades y paisajes amazónicos brasileños, que también debió circular en la plaza iquiteña.
- 20 La sociedad Birimisa-Melian, establecida en la década de 1900, editó una serie de tarjetas postales con motivos diversos del país, incluyendo vistas amazónicas. Fue impresa en Sarajevo (Croacia) por la tipografía R. Mosinger y, en todos los casos identificados, estas ilustraciones se basan en clichés de Charles Kroehle.
- 21 En la década de 1910, también editaron series postales sobre el Perú amazónico el Bazar Pathé y la Hispanic Society of America. Asimismo, en 1918 llegó al país el fotógrafo y explorador norteamericano George Dyott quien recogió numerosas fotografías y material fílmico amazónico. Editó algunos de sus clichés en cartulinas postales, que debieron circular desde inicios de la década de 1920 (La Serna y Chaumeil, 2016).
- 22 Por ejemplo, en 1912, las librerías Mesía y Amigos del País ofrecen tarjetas ilustradas con motivos de “fantasía” y artistas del teatro español a través de la prensa local. Véase: Anónimo, “Librería Mesía” (anuncio), *El Oriente* de Iquitos, 12 de agosto de 1912, p. 2; Anónimo, “Mosquera Hnos.” (anuncio), *El Oriente* de Iquitos, 28 de agosto de 1912, p. 2.
- 23 La más temprana referencia corresponde a la cartulina remitida al extranjero desde la ciudad de Iquitos, el 4 de diciembre de 1904: “Puerto de Belem – Iquitos – Río Amazonas (Perú)”. Colección particular.
- 24 La primera referencia a esta sociedad aparece en el semanario *El Tunchi*, en noviembre de 1911. La sociedad empresarial terminó hacia septiembre de 1912, cuando nuevamente el fotógrafo Manuel Rodríguez Lira anunciaba de manera independiente sus servicios profesionales y el expendio de “Tarjetas postales de Iquitos y del Departamento”. Véase: *El Tunchi*, 29 de septiembre de 1912. La presencia de Gil se anota en *El Tunchi* en mayo de 1911, como sucesor de Vicente Almenara. Anónimo, “Fotografía”. *El Tunchi*, 28 de mayo de 1911, p. 3.
- 25 “Los mencionados propietarios de la fotografía Lira-Gil Ruiz, a fin de que su establecimiento quede a nivel de los mejores de su clase [que] existen en Europa, han invertido fuertes sumas de dinero en la adquisición de los útiles necesarios y han conseguido de ese modo poder realizar cualquier clase de trabajo fotográfico, por difícil que sea, tanto en tarjetas, como sobre tela, porcelana, etc.”. Anónimo, “Nueva exposición fotográfica”, *El Oriente* de Iquitos, 22 de enero de 1912, p. 2.
- 26 La colección más completa de la serie elaborada por Lira & Gil se ubica en el Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 1984, la investigadora Liliana Peñaherrera (1984, p. 109) señalaba que este fondo de postales tenía un total de 1420 ejemplares.

- 27 La serie completa se expendía al público al precio de una libra esterlina. Véase: "Aviso comercial", *El Oriente* de Iquitos, 27 de enero de 1912, p. 2. En la colección de postales del Instituto Riva-Agüero se aprecian tarjetas postales con numeración que va del 1 al 78.
- 28 En una nota de prensa de enero de 1912 se señala que la librería Amigos del País ofrecía a su clientela cartones fotográficos, tarjetas postales y prensa ilustrada. Anónimo, "Librería Amigos del País y Hno." (anuncio), *El Oriente* de Iquitos, 17 de enero de 1912, p. 2.
- 29 Anónimo, "Postales de Iquitos". *El Oriente* de Iquitos, 22 de febrero de 1921, p. 1. La nota de prensa antes señalada indica que, entre las cartulinas recibidas de Alemania, se incluían vistas de la procesión del Corazón de Jesús por la calle del Próspero, el desfile de los movilizables, la plaza de Armas, la plaza Mariscal Castilla, el malecón, la calle de Loreto y el muelle fiscal.
- 30 Un último caso identificado es el del comerciante Bernardo A. Soto Ramírez, activo en la ciudad de Iquitos desde la década de 1910. Se conocen algunas postales ilustradas coloreadas que corresponden a series editadas por este empresario, con vistas de los principales edificios públicos de la ciudad ("Puerta de la Prefectura de Loreto el 1 de Enero de 1906", "Calle de la Factoría Yquitos"). Todavía es difícil identificar la fecha y lugar en que se editaron estas series postales, que deben corresponder a la década de 1910.
- 31 Por la vía fluvial se transportaba la correspondencia con destino a la capital del país (y viceversa), a través de la ruta oficial que seguía el Ucayali, pasando por Puerto Bermúdez, donde iniciaba la Vía del Pichis, pasando por Chanchamayo y Tarma, hasta integrarse con el Ferrocarril Central, que tenía por punto final la estación de Desamparados, a pocas cuadras de la oficina central de correos. En 1906, la Dirección General de Correos y Telégrafos autorizó a la estafeta de Iquitos el derecho de remisión de correspondencia postal con el extranjero, acelerando la comunicación de este puerto con el exterior, por medio de la ruta amazónica con destino al Atlántico.
- 32 Aparentemente, la data recogida por Fuentes, quien renuncia al cargo en octubre de 1905, no incluyó la información de los últimos meses de este año.
- 33 Empero, como señala Ascensión Martínez: "Incluso después de la crisis [debacle de la economía cauchera], y con criterio eminentemente propagandístico, la elite política y económica de Iquitos proyectó al mundo una imagen inducida de modernidad a través de las Guías de Iquitos y las de Loreto, que se editaron desde 1915 y que fueron caja de resonancia de las bondades de la región y el buen funcionamiento de sus instituciones militares y civiles. Aun entonces, la ciudad se presentaba moderna y activa, cruzada por grandes avenidas a cuyos lados se alineaban suntuosos edificios y lugares reservados al esparcimiento" (Martínez Rianza, 2006, p. 265).
- 34 Los clichés son: "El río Tulumayo-Vitoc-Chanchamayo", "El río Chanchamayo" y "La Garita de Puntayacu-Chanchamayo" (Moll, 1999, p. 36). En la serie editada por Stolte en 1900 se incluyó un grabado de la famosa pintura del puerto de Iquitos hecha por el naturalista y dibujante Otto Michel. Max Uhle lo anota en la lista de postales que seleccionó en su visita a la Casa Stolte, según aparece en sus cuadernos de campo. La pintura fue también publicada en *Monitor Popular*, *Lima Ilustrado* y *La Gran Revista* (La Serna y Chaumeil, 2016, p. 151).
- 35 Existe una serie postal con vistas de la ciudad Lima, editada en París con motivo de la Exposición Universal de 1900, basada en fotografías atribuidas a Charles Kroehle. Se conoce una tarjeta postal remitida por Eduardo Polack desde París a Alemania, fechada el 25 de agosto de 1900 (Colección Juan Carlos La Serna).
- 36 Las únicas fotografías que circularon en Lima a inicios del siglo XX referidas a la ciudad-puerto correspondían a los clichés que Kroehle y Huebner tomaron durante su estancia iquiteña, entre 1889 y 1890. Algunas de estas fueron publicadas en *El Perú Ilustrado* y otras se integraron al álbum *República Peruana 1900* (La Serna, 2018).
- 37 En el caso del fotógrafo alemán Carlos Meyer, activo en Chanchamayo y Perené entre las décadas de 1890 y 1910, se conoce que produjo un conjunto de vistas con motivos regionales; estas circularon ampliamente y fueron comercializadas en negocios limeños, siendo incorporadas en diversas publicaciones de la época, incluyendo las series postales editadas por Polack y Sablich en la década de 1910 (La Serna y Chaumeil, 2016).

Referencias bibliográficas

- Chaumeil, J.-P. (2009). Guerra de imágenes en el Putumayo. En M. Cornejo y A. Chirif (Eds.), *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo* (pp. 39-73). Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, International World Group for Indigenous Affairs, Universidad Científica del Sur.
- Chernela, J. y Pereira, E. (2018). An end to difference: Imagining Amazonian modernity at the dawn of the twentieth century. *Journal of Anthropological Research* 73(1), 10-31. <https://doi.org/10.1086/696221>
- Currarino, H. y Paz de la Vega, A. (2008). *Luis Sablich Solera: Editor gráfico del Callao 1905-1930*. Gobierno Regional del Callao.
- Currarino, H. y Paz de la Vega, A. (2017). *Eduardo Polack Schneider: Pionero de la tarjeta postal del Perú 1901-1915*. Municipalidad Distrital de La Punta.
- Fernández, I. (1994). *Memories of Mexico: Mexican postcards 1882-1930*. Banobras.
- Fuentes, H. (1908). *Loreto: Apuntes geográficos, históricos, estadísticos, políticos y sociales* (Vol. 1). Imp. de la Revista.
- Herrera, M. (2018). La construcción de la peruanidad en la Amazonía: El caso del IC Centenario del Descubrimiento del Río Amazonas de 1942. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 3(2), 121-169. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.004>
- La Serna, J. C. (2018). Forest, photography, and exposition: Visual construction of the Amazonian forest through the clichés of Charles Kroehle and the República Peruana 1900 album. *Historie(s) de l'Amérique Latine* 13, 1-21. <http://www.hisal.org/revue/article/laserna2018>
- La Serna, J. C. (2023). Ciudad letrada, empresarios de la imagen y el País de los Incas: Registro fotográfico y narrativas patrimoniales del Cusco monumental (1897-1910). *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 50(1), 319-352. <https://doi.org/10.15446/achsc.v50n1.101059>
- La Serna, J. C. y Chaumeil, J.-P. (2016). *El bosque ilustrado: Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, CNRS-Francia, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lerner, A. (2017). Crecimiento urbano, salud pública y saneamiento en Iquitos (c.1860-1980). En J. Lossio y E. Barriga (Eds.), *Salud pública en el Perú del siglo XX* (pp. 19-45). Instituto Riva-Agüero Pontificia Universidad Católica del Perú,
- López Torán, J. (2017). La tarjeta postal como documento histórico: Una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial. *Vínculos de Historia* 6, 286-306. <https://doi.org/10.18239/vdh.v0i6.280>
- Martínez Ríaza, A. (2006). *A pesar del gobierno*. Consejo Superior de Ciencia y Tecnología.
- Masotta, C. (2007). *Indios en las primeras postales argentinas del s. XX*. La Marca Editora.
- Maúrtua, A. (1911). *Geografía económica del Departamento de Loreto*. Litografía Carlos Fabri.
- Moll, H. H. (1999). *Postal stationery of Peru: Envelopes, letters cards, postal cards and wrappers*. United Postal Stationery Society.
- Nugent, S. (2007). *Scoping the Amazon: Image, icon, ethnography*. Left Coast Press.
- Onken, H. (2014). Visiones y visualizaciones: La nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX comienzos del siglo XX. *Iberoamericana* 14(56), 47-69.
- Ortiz, J. (2018). Iquitos, del caserío misional a la ciudad: El largo siglo XIX. *Revista del Archivo General de la Nación* 33, 35-50. <https://doi.org/10.37840/ragn.v33i1.71>
- Pairault, F. (2003). *Bon souvenir des colonies*. Tallandier Editores.

Peñaherrera, L. (1984). La fotografía en el Perú. *Revista del Archivo General de la Nación* 7, 85-117.

Santos, F. y Barclay, F. (2002). *La frontera domesticada. Historia económica y social de Loreto, 1850-2000*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Valentin, A. (2009). Os "Indianer" na fotografia amazonica de George Huebner (1885-1910). [Tesis de doctorado, Historia Social]. Universidad Federal de Río de Janeiro.

Estudios de arte peruano en cátedras de secciones Letras e Historia, de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1931-1937)

Studies of Peruvian Art in Chairs of the Letters and History sections, of the Faculty of Philosophy, History and Letters (1931-1937)

Marco Antonio Caparó Aragón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Contacto: marco.caparo@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0001-8167-7061>

RESUMEN

El objetivo de la investigación es la revisión bibliográfica para evidenciar que los estudios de arte peruano eclosionaron con la influencia de las cátedras de las secciones: Letras e Historia (1931-1935) de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La metodología de análisis sigue la propuesta de la historiografía del arte, diseminada por Hermann Bauer. En los resultados se registra que las obras teóricas de José de la Riva-Agüero, Rebeca Carrión Cachot y Julio César Tello buscan narrar la historia artística nacional a partir de metodologías científicas sustentadas en las disciplinas arqueológica e histórica. De esta manera, se buscó narrar la historia artística nacional desde la grandeza del arte desarrollado en el Antiguo Perú, el arte Virreinal y el arte Republicano. Las fuentes consultadas corresponden al archivo Histórico Domingo Angulo de una universidad local, libros, revistas (1930-1937), y estudios críticos de intelectuales de la época y contemporáneos. La conclusión presume asumir que en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras, dentro del arco cronológico 1931-1937, se gestionaron las condiciones necesarias para desarrollar la importancia de las artes plásticas pretéritas para proponer nuestra historia artística como un proceso que inició con las culturas del Perú Antiguo.

Palabras clave: Cátedras; Historia; Arte Peruano; Estudios; Análisis.

ABSTRACT

The objective of the research is the bibliographic review to show that the studies of Peruvian art flourished with the influence of the chairs of the sections: Letters and History (1931-1935) of the Faculty of Philosophy, History and Letters of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. The analysis methodology follows the proposal of the historiography of art, disseminated by Hermann Bauer. The results record that the theoretical works of: José de la Riva-Agüero, Rebeca Carrión Cachot and Julio César Tello, seek to narrate the national artistic history from scientific methodologies supported by archaeological and historical disciplines. In this way, it was sought to narrate the national artistic history from the greatness of the art developed in Ancient Peru, Viceregal art and Republican art. The sources consulted correspond to the Domingo Angulo Historical Archive of a local university, books, magazines (1930-1937), and critical studies by contemporary and contemporary intellectuals. The conclusion is that, within the chronological range of 1931-1937, the Faculty of Philosophy, History and Letters developed the necessary conditions to develop the importance of the visual arts of the past, thus proposing our artistic history as a process that began with the cultures of ancient Peru.

Keywords: Chairs; History; Peruvian Art; Studies; Analysis.

1. Introducción

El arco cronológico (1931-1937) pretende ofrecer un balance sobre las pesquisas de arte peruano por intelectuales egresados de la Facultad de Letras¹ de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-UNMSM (en adelante Universidad San Marcos) en disertaciones históricas, arqueológicas y literarias. Los primeros estudios de arte nacional son propalados en dos vías. Primera, la cátedra de Historia del Arte de la sección Letras, metodología prolongada en José de la Riva-Agüero. Segunda, en la sección Historia, en trabajos de arte del Perú Antiguo a cargo de Julio César Tello y Rebeca Carrión.

La metodología de análisis es desarrollada a través de la Historiografía del Arte². Su función es sistematizar metodológicamente la producción artística, cuya propedéutica sirve para teorizar y registrar hechos y procesos históricamente acabados, así como analizar objetos artísticos e interpretarlos historiográficamente hacia la historia de estilos artísticos. El orden historiográfico según Bauer (1983 [1976]) abarca tres géneros: 1. La Arquitectura. 2. La Plástica (incluye pintura y escultura). 3. El Ornamento. La función del historiógrafo es emitir un juicio científico para sistematizar la obra en la historia a través de hechos y certezas verificadas objetivamente, porque el objeto de la obra es ser clasificada dentro de los estilos artísticos.

Si se realiza un balance de los estudios críticos que abordan la historiografía artística peruana, hasta la fecha no hay trabajos que problematicen la disciplina desde estudios transversales y multidisciplinarios. Existen estudios panorámicos y poco sostenibles, cuya metodología no ha contribuido en sistematizar la teoría del arte nacional, entre ellos, Francisco Stastny Mosberg, “Arte peruano: investigaciones y difusión” (1976). Este autor clasifica los estudios de historiografía artística en cinco generaciones de investigadores (1920-1975). La primera generación (1922-1938) contribuyó en compilar y ordenar los objetos artísticos, utilizando el orden estilístico, desde el Antiguo Perú hasta la República. De acuerdo con Stastny, esta metodología les llevó a compilar la información cronológicamente sin poder alcanzar estudios más ambiciosos. Ante ello, los

análisis de Stastny no le permitieron profundizar en conceptos y establecer conexiones más profundas del derrotero del arte nacional. Su escueto balance de perceptiva generacional evita el rigor académico y menciona datos sin recurrir a fuentes para corroborar su legitimidad.

La tesis de Marco Aurelio Ramos Chang *Trayectoria y rol institucional de la Escuela Académico Profesional de Arte* (2007) explica el desarrollo institucional en el devenir histórico de la Escuela de Arte de la Universidad San Marcos. El autor sostiene la importancia de la cátedra de Historia del Arte (1922) en la institucionalización de la disciplina en el medio local, cuyo proceso se consolida en 1945 con la creación del Instituto de Arte. Asimismo, el análisis de Manuel Marcos Percca, “La Historiografía Artística Nacional en la Universidad San Marcos” (2018), considera que la fundación del Instituto Histórico del Perú (1905) influenció en el proyecto historiográfico nacional en la obra de José de la Riva-Agüero. Percca sugiere que la historia artística surge como reacción por la derrota ante Chile (1879-1883), de cuya remembranza emergieron sentimientos para demarcar los límites y fronteras de la identidad artística que se manifestó en integrar el país. Finalmente, el estudio del historiador Efraín Núñez Hualipayunca: “Rebeca Carrión Cachot, la primera arqueóloga y la primera mujer en asumir la cátedra en la universidad” (2016), utiliza fuentes de primera mano para establecer conexiones de políticas educativas universitarias y el impacto en los planes de estudio. Carrión Cachot abre el debate de los estudios historiográficos del arte.

A partir de este marco crítico, la presente investigación busca aportar una nueva mirada desde el enfoque de la historiografía artística sobre cómo el proyecto de arte nacional empezó a configurarse en el siglo XX. El objetivo es analizar cómo la bibliografía ingresa en diálogo y en tensión con los planteamientos dentro del campo intelectual. Las fuentes de estudio corresponden al archivo Histórico Domingo Angulo (UNMSM): libros, revistas, etc. Los resultados demuestran que buscaron legitimar el arte nacional a partir de análisis: sección Letras y la sección de Historia.

2. Cátedra de Historia del Arte en la sección Letras (1922)

Los antecedentes históricos de las cátedras de estudios históricos y artísticos en la Facultad de Letras de la Universidad San Marcos se registran desde el último tercio del siglo XIX. Durante este período estaban asociadas a cursos de contenidos históricos en las cátedras: Antigüedades y Antigüedades peruanas. El objetivo de estas asignaturas era difundir el conocimiento del arte universal. Se corrobora en el plan de estudios de 1861, que comprendía: “Historia General de América, Historia del Perú, Geografía Histórica y Antigüedades” (Gálvez, 1929, p. 5). Según José Gálvez (1929), el curso de Antigüedades peruanas estaba asociado a Historia General de la Civilización e Historia del Perú. En 1902 se incorporó en el plan de estudios la cátedra de Estética e Historia del Arte, de 1901 a 1920 a cargo del profesor Alejandro Deustua, cuya metodología de enseñanza estuvo asociada a la disciplina de Filosofía. Según Marco Aurelio Ramos (2007), en la enseñanza existía una relación implícita en función de dos lineamientos, Análisis estético ligado a la Filosofía y Análisis histórico-artístico, con relación a la Historia. La influencia de estas cátedras se corrobora en las tesis de grado (1878-1897), cuyo problema de estudio disertaba en la trascendencia estética y el concepto de Arte. Tenemos a: Hildebrando Fuentes: *Rápida ojeada del arte a través de los siglos* (1878), Emiliano Vila: *El medio social y el arte* (1878); Alejandro Maguiña: *La idea de lo bello* (1893); José Antonio Román: *La pintura japonesa* (1894); Leonidas Ponce y Cier: *¿En el arte cabe lo feo?* (1894); Ezequiel Burga: *El ideal en el arte* (1897); y Clemente Palma: *Filosofía y arte* (1897).

Hacia 1922, la cátedra de Historia del Arte es emancipada de la cátedra de Estética y es articulada para presentar históricamente los estilos artísticos de Occidente, desde el Arte griego hasta la época Contemporánea. En 1922, el Consejo Universitario designó al profesor Guillermo Salinas para la enseñanza del curso libre de Historia del Arte, dentro del “Cuarto año de la Sección Literatura” (Ramos, 2007, p. 86). La trascendencia de las lecciones impartidas por Salinas (1922-1935) dinamizó su entendimiento, porque utilizó la influencia de estilos artísticos paradigmáticos

para explicar el desarrollo de la arquitectura, pintura y escultura. Además del análisis con metodologías de la Historia del Arte para explicar el desarrollo artístico de creadores paradigmáticos que influenciaron en el devenir artístico. Esto se corrobora en el archivo Domingo Angulo, donde se visualiza: “Grecia del siglo IV, Grecia, la escultura del Partenón, Grecia, la cultura [...] Arte gótico, Arquitectura gótica francesa, Escultura gótica, Arte gótico del norte y sur de Europa, Escultura gótica en Italia, Escultura gótica flamenca” (1935, s. p.).

2.1. Estudios de arte peruano de José de la Riva-Agüero y Osma (1921-1937)

Los estudios de arte peruano de José de la Riva-Agüero comprenden análisis diseminados en *El Perú histórico y artístico* (1921) y escuetos ensayos publicados entre 1930 y 1937. La tesis propuesta demuestra el determinismo del arte peruano bajo lineamientos culturales hispanos. El escueto análisis parte de la línea del tiempo que abarca el arte precolombino, virreinal y republicano. Este proceso metodológico se sustenta en el uso de fuentes históricas para narrar el origen de la hispanidad en la nación peruana. Con ello se formulan estudios de genealogía (siglos XVI-XIX) para probar el desarrollo determinista de las artes plásticas; por ejemplo, el caso de los miembros del linaje hispano de Montañeses en el devenir del virreinato. Ello debido a que financiaron y trajeron artistas de origen castellano e italiano para difundir el oficio de pintura, escultura y arquitectura de estilo renacentista. El desempeño de los Montañeses en el arte nacional sirvió de base para sostener la hispanidad en los objetos artísticos: “en las postrimerías del siglo XVI comenzó en el Perú la arquitectura artística, con la edificación de las grandes iglesias y conventos”. (Riva Agüero, 1938, p. 36). De esta manera, la producción artística de origen hispano se masificó en el medio local y eso contribuyó a que proliferara la ideología estética europea. La intrusión de estas técnicas artísticas suministró elementos plásticos inalterables en la construcción del arte nacional, proceso que culmina con la llegada de José Sabogal, cuya propuesta representa la síntesis de las artes plásticas desde el mestizaje artístico con fuertes lazos del arte español.

Así pues, la idea del arte peruano inicia con las culturas del Perú Antiguo, que desarrollaron la cerámica y el arte textil, aunque no alcanzaron su plenitud. Sin embargo, la conquista estética hispana marcó el inicio mediante “un luminoso reflejo de la gran pintura española e italianizante, con artistas inmigrados y en breves con artistas criollos” (Riva Agüero, 1938, p. 406). Este proceso continuó en el siglo XVII con la consolidación del virreinato, dando origen al desarrollo comercial del arte. En el caso de la pintura, la influencia de artistas ibéricos e italianos de la segunda mitad del siglo XVI es crucial, porque difundieron conceptos de perspectiva, proporciones e idealización del cuerpo humano a nuestra plástica local. De acuerdo con el estudio de genealogías de Riva-Agüero (1921), en pintura: Diego de Mora plasmó el retrato del Inca, Francisco Juárez, Melchor de Sanabria, José Bermejo, Juan Jayo, Díaz y Rojas. La importancia³ de la pintura de Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alessio fueron modelos a emular por la calidad de las técnicas artísticas e ideología religiosa del arte occidental. Considerados fundadores de la pintura, “[d]os italianos llegaron entonces a educar y disciplinar a nuestros artistas” (Riva-Agüero, 1938, p. 288). Medoro, autor de algunos lienzos de la Catedral, venido de Nápoles hacia Lima. Alessio, discípulo de Miguel Ángel, que vino al Perú después de haber hecho para la Catedral de Sevilla el fresco de San Cristóbal.

En la segunda mitad del siglo XVI, la arquitectura religiosa se institucionaliza en el virreinato a través de las ordenanzas del rey Carlos V, difundiendo la sobriedad y reciedumbre del estilo de Herrera. Por ello se construyeron iglesias, palacetes, parroquias, etc., las que evocan en algunos casos el arte indígena asociado al estilo churrigüesco. En este proceso participaron arquitectos y alarifes, difundiendo el estilo renacentista en la traza de estructuras urbanas. En la apertura del siglo XVII se edificó la Catedral de Lima por el español Noguera, mientras el arquitecto Jerónimo de Villegas y el alarife Juan del Corral “construyeron el puente actual de piedra sobre el Rímac, con el arco de ladrillo que lo decoraba” (Riva-Agüero, 1983, p. 36). Sin embargo, en las últimas décadas del virreinato, las artes plásticas adolecieron de creatividad y copiaron modelos anteriores difun-

didos en la revista *Mercurio Peruano* (1791-1795). Aunque, sobresalieron Matías Maestro, José Vásquez, José del Pozo, sus lienzos adolecieron de rebeldía y crítica al sistema virreinal, y se mantuvieron imitando modelos europeos dispersos en grabados y representaciones pictóricas.

Desde esta perspectiva hispanista, la historia del arte republicano inicia con la obra costumbrista del acuarelista Pancho Fierro dando paso a la ilustración de costumbres de personajes locales. El Romanticismo suscitó en artistas ansias de representar lo nacional; estos lienzos anuncian atrevimiento y rebeldía con cierta brillantez colorista, amparada en la formación académica de artistas venidos de Europa. Por otro lado, dicho proceso continúa en la obra pictórica de Francisco Laso porque alcanzó madurez en la narración visual de acontecimientos de historia europea, lo que sirvió para proponer personajes de características raciales dentro de la plástica local. También Ignacio Merino, que desarrolló el color y ejecución con mayor originalidad e inspiración para buscar plasmar lo nacional. A inicios del siglo XX, la plástica local cobra relevancia con la obra de Teófilo Castillo, que sintetizó la vida colonial limeña, así como con paisajes pintorescos del interior del país. Igualmente, el “retratista Baca Flor; y con legítima confianza aguarda los frutos de la reciente Escuela de Bellas Artes de Lima, dirigida por el elegante pintor peruano Daniel Hernández” (Riva-Agüero, 1938, p. 116). Por todo lo expuesto, el proceso determinista del arte nacional halla su síntesis con las reminiscencias del arte español y aportes de diferentes artistas de origen nativo. De esta manera, el curso llega a su clímax en la obra de José Sabogal, porque dentro de su plástica germinó un mestizaje predominante hispano, hallado en retratos y calles del interior del país. Esta propuesta mantiene la hegemonía del arte hispano, porque posee condiciones “estéticas muy apreciables, las cuales para florecer solo esperan cultivo racional y apropiado” (Riva-Agüero, 1937, p. 465).

3. La sección de Historia en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras

Como consecuencia de la reforma universitaria originada en la Universidad San Marcos, se pro-

mulgó la Ley Orgánica de Instrucción (1919). La Facultad de Filosofía y Letras pasó a denominarse Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1920), lo cual permitió desarrollar estudios de disciplinas históricas. Por ello, la cátedra de Historia del Arte (1920) fue habilitada en la sección Historia para el III y IV año (1922). Según Gálvez (1929), se dio importancia a conocer el pretérito artístico nacional, planteando el conocimiento a través de las asignaturas Arqueología Americana y del Perú. Además, se habilitaron materias semestrales: “Historia del Perú (curso monográfico); Geografía Social general; Castellano (curso especial o avanzado); Literatura General; Historia de la Literatura Castellana; Historia del Arte” (García, 1923, pp. 105-106). Luego, en 1924, la Junta de Catedráticos acreditó cursos para la especialidad de Historia: “Historia del Perú (curso monográfico), Historia del Arte y Arqueología Americana y del Perú” (Núñez, 2015, p. 184).

En tal sentido, en 1928 la Junta del Consejo Universitario respaldó las cátedras de la sección Historia de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras. La comisión de profesores —José Gálvez, Ricardo Bustamante y Luis Alberto Sánchez— resolvió legalizar la “cátedra de Arqueología Americana y del Perú. El Dr. Valera invitó a los profesores a votar para su regencia al Dr. Horacio Urteaga, quien la ha venido sirviendo como catedrático libre” (Núñez, 2015, p. 184). Los fundamentos teóricos de la antropología, arqueología e historia fueron utilizados para analizar y sistematizar objetos artísticos desde una perspectiva científica. Por esta razón se creó el Instituto de Historia y de Historia del Perú (1931), con la finalidad de ofrecer estudios de mayor complejidad del pasado nacional. Las cátedras (1931-1935) tenían un bagaje sustentado en documentos y libros, de las disciplinas de Historia del Arte, Arqueología e Historia, distribuidos en períodos históricos: desde la “Antigüedad, la Colonia y la República como ocurre en otros países americanos” (Redacción, 1929, p. 569). En el caso del arte peruano, en el plan de estudios de 1931, las secciones de Filosofía, Historia y Literatura del plan Doctoral contienen el curso libre de Arte antiguo del Perú a cargo de Rebeca Carrión, además se

obligatorio en el Instituto de Historia e Historia del Perú (Ramos, 2007, p. 85).

En agosto de 1935, a iniciativa de Julio César Tello, Carlos Velásquez y Enrique Barbosa presentaron el programa anual de materias que pretendían dictar con pautas pedagógicas que impulsaron estudios del arte nacional desde enfoques multidisciplinarios. En dicho contexto se creó el curso monográfico de Historia del Arte Peruano (1935) a cargo de Juan Peña Prado. A continuación, se presentan las tres cátedras donde se empezó a estudiar el arte nacional.

El 21 diciembre de 1931, el subdecano Alberto Ureta dio cuenta a Richard Westerman, Víctor E. Vivar, Alfonso Villanueva, etc., de que habilitarán la cátedra libre de Arte Peruano Precolombino a cargo de Rebeca Carrión Cachot⁴. La normativa del curso propuso una división sistemática en épocas cronológicas establecidas por arqueólogos, a través de generalizaciones suministradas por estilos artísticos de alfares, textiles, pinturas, etc. Carrión articuló la cátedra mediante recopilación de investigaciones y fases artísticas del Perú Antiguo de Julio C. Tello, Max Uhle, etc. Su propuesta se mantuvo bajo parámetros de visión integrada y organizada: “sobre todo, en lo que se refiere, en general, a la época prehispánica” (en Núñez, 2016, p. 295). Los conocimientos sirvieron para efectuar investigaciones en seminarios, generalizar la arqueología y articular los conceptos artísticos. Según Salinas y Cabada (1937; en Núñez, 2016, pp. 294-297), el programa dinamiza el estado embrionario de las investigaciones y difunde la historia artística y evolución de los estilos.

Seguida de la asignatura de Historia del Perú (Curso de investigación) a cargo de Jorge Basadre (1935), puso en evidencia desarrollar la **Síntesis histórica**, Crítica externa interpretación y reparación del problema (II), Crítica externa interpretación y reparación del problema (III), Exposición de la historia, etc. Su propósito fue formar una corriente historiográfica de raíces europeas para problematizar un suceso histórico. Este proceso también abarcó el análisis de objetos artísticos, ya que el uso de fuentes primarias y documentos sirvieron para relacionar el objeto artístico dentro de una **época**. Según Rodríguez

(2003), la metodología aplica la crítica de fuentes históricas para proporcionar una visión del desarrollo de la vida local y regional del objeto artístico. Los criterios de investigación histórica se construyen a través de la crítica y confrontación de las fuentes históricas y artísticas, articulando su aporte dentro del desarrollo nacional.

En la tercera década, la cátedra de Arqueología dictada por Julio César Tello⁵ suministró al estudio de la arqueología nacional tres criterios metodológicos para comprender el devenir del arte. Uno, introdujo el método científico para organizar y desarrollar investigaciones, “implanta[n]do en nuestra Universidad el impacto de la investigación científica” (Amat, 2014, p. 45). Dos, organiza las cátedras de Fuentes Históricas, Historia de la Cultura, Historia de los Incas, Historia del Arte Peruano, Arqueología, Antropología y Biología, para concatenarlos hacia una visión unilateral, donde el curso de Arqueología debe ser desarrollado con nociones de Ciencias Naturales. Tres, las investigaciones arqueológicas deben abarcar el estudio de objetos artísticos desde conceptos formales de la Historia del Arte, por ejemplo: cronología, problemas de creación plástica, estilo artístico, canon. En tal sentido, la propuesta pedagógica de Tello, deja de lado los moldes rígidos del programa, pues planteaba problemas y sugería los mecanismos de solución. Por ello, propuso el seminario de investigación en detrimento de las cátedras, enfatizando la especialización de seminarios en lugar de cátedras. Los cursos estaban regidos bajo el estudio de Geografía e Historia, demandando empleo de lineamientos científicos verificables en cursos de: “antropología general, de antropología física, de Arqueología peruana, de Arqueología Americana, de Etnografía” (Carrión, 1948, p. 23). Los fundamentos teóricos se respaldan en Objeto y propósito, Fuentes de cuantificación arqueológica, Métodos de cuantificación, etc.

3.1. Julio César Tello

Julio César Tello presenta un novedoso trabajo teórico que analiza la obra de arte desde la disciplina de la Arqueología. Para Tello, el arte andino sigue una evolución⁶ determinista, donde las múltiples representaciones de las divinidades son resultado de influencias de creencias religio-

sas depositadas en el lenguaje plástico. El determinismo artístico se manifiesta en la evolución de las formas artísticas a partir de una imagen “idealizada del cóndor[,] representa la culminación de un largo proceso de concepciones artísticas reproducidas al impulso de la religión” (Tello, 1938). Aunque la influencia del contexto social determina que los artistas utilicen un lenguaje artístico homogéneo, este se consolidó mediante las creencias religiosas. En tal sentido, las técnicas de construcción y decoración evocan motivos geométricos de seres mágicos religiosos, ideas que se mantuvieron desde los primeros años de nuestra cultura nacional.

En el caso de la metodología, el uso de la disciplina de la Historia es válido para analizar los objetos artísticos del Perú Antiguo. Ello comprende escrutar e interrogar los objetos para obtener resultados provisionales; luego, ordenar las fuentes con la finalidad de sistematizar los productos artísticos y proponer una teoría científica. Estas fuentes se obtienen de relatos, crónicas, de las culturas precolombinas y de los primeros hispanos. El material gráfico comprende pintura, cerámica, vestido y pirograbados, cuya temática son narraciones históricas y cuadros evocativos que, como Tello describe, rescatan a los Incas y las curiosas pictografías, grabadas o pintadas en cortezas de frutos, madera o papel, que reproducen ceremonias, costumbres y acontecimientos importantes de la vida de los indios durante la Conquista, el Coloniaje y la República. Estos objetos artísticos son considerados documentos históricos porque ilustran con imágenes la vida cotidiana, religión, danzas, etc. En el caso de la cerámica, son fuentes de información “del arte en sí, especialmente de la tecnología plástica y decorativa y como una fuente histórica de primer orden” (Tello, 1922a, p. VII). Los datos obtenidos son denominados fuentes de primera mano, porque ofrecen información concreta de las huacas, vestidos, cerámica, etc. De esta manera, el objetivo es reconstruir teóricamente las culturas periclitadas del Antiguo Perú a partir de los objetos artísticos. Metodología que se sustenta en la aplicación de métodos científicos, por ejemplo, el carbono 14, cuya finalidad es obtener datos cronológicos para clasificar los objetos artísticos en

el tiempo. Después se puede “acumular los hechos mediante la observación fiel, paciente y horrada. La lógica es su mejor arma; y en la lucha por la vida se mantiene inflexible, sin más norma que la verdad” (Tello, 1922b, p. 4).

El problema de la creación artística abarca la voluntad del artista al momento de dar forma a un objeto con intenciones artísticas. Las características del objeto eran adquiridas del mundo Andino, correspondientes a un ciclo mitológico hallado en religiones pan andinas de “divinidades resultantes de la combinación de figuras de felinos, Representaciones antropomorfas, Alegorías mitológicas” (Tello, 1923, p. 593). El artista considera que el objeto artístico es un: “ser viviente, uno de los seres naturales o sobrenaturales de su medio pues solo así se explica la abundante variada alfarería semifigurada y figurada de la producción artística” (Tello, 1931, p. 107). Así, debía lidiar instintivamente en representar o idealizar la realidad. Las representaciones realistas eran convencionales, porque sus características fisiológicas eran extraídas del mundo cotidiano. Las idealizadas eran utilizadas principalmente para representar elementos a manera de atributos o símbolos que acompañan las figuras. En la cerámica, el artista buscaba dar relevancia “a los detalles morfológicos y anatómicos del animal, los cuales se mantienen en gran parte de las formas idealizadas” (Tello, 1938).

3.2. *Rebeca Carrión Cachot*

Rebeca Carrión Cachot alcanzó el grado de doctora en Historia y Letras con su tesis *La indumentaria en la antigua cultura Paracas* (1931). Su obra comprende artículos y ensayos de contenidos arqueológicos desde una perspectiva artística (1930-1939). Dentro de la historiografía artística aporta los diferentes procesos de creación del arte del Perú Antiguo, porque es consciente de que los objetos artísticos atraviesan por diferentes estadios. En el caso del proceso de creación en el Antiguo Perú, se ha considerado presentar los criterios naturalistas y abstraccionistas, ya que ambos se ciñen dentro de la creación de formas y decorados. En primer lugar, naturalista, cuando se copia de un modelo las formas imprescindibles de animales o vegetales, en tejidos, cerámicas y

cualquier objeto; por ejemplo, en las figuras antropomorfas de aves se copian las alas, la cola, el plumaje, la forma del ojo, los pantalones, etc. Estas imágenes permiten identificar una clase particular de ave, por ello “la humanización trae consigo la sustitución de las diversas partes del plumaje del ave, en un lujoso vestido o indumentaria humana” (Carrión, 1942, p. 5). También los personajes de *El cortijo en Chan Chan*, cuya colección está plagada de aves que acompañan a divinidades de formas antropomorfas. En segundo lugar, el proceso de abstracción, mediante el cual el artista selecciona rasgos de formas naturales de aves, mamíferos, vegetales, etc., con la intención de deformar y exagerar su forma. Estas imágenes representan objetos encorvados o ciertas partes del cuerpo que no guardan proporciones entre sí. Esta característica pertenece al “arte decorativo de Paracas[,] es la repetición de un solo motivo; que a veces alcanza 250 figuras en una sola tela” (Carrión, 1931, p. 34).

La creación artística se materializa en los estilos artísticos regionales, los que emergen por factores socioculturales y geográficos expuestos en formas artísticas pertenecientes a hábitos, costumbres religiosas e ideológicas. Según Carrión (1931), el estilo de los tejidos de Paracas contribuye en fundamentar este concepto. Porque en lienzos y cuencos se hallan imágenes que evocan contenidos mimetizados en su técnica, con la gama cromática se ofrecen ornamentos de carácter natural y abstraccionista⁷. Por ejemplo, la imagen del felino desarrollada en la cerámica del Callejón de Huaylas influenció artísticamente en culturas coterráneas, expresando en su silueta discos pupilares o rectángulos, también pequeños felinos inscritos y cuerpos antropomorfos y cabezas humanas o zoomorfas. El decurso del estilo artístico se desarrolla en el contenido del espacio artístico que a continuación se abordará.

El contenido del espacio fue tratado por los artistas del Perú Antiguo a través del orden esquemático y división en partes, con la finalidad de distribuir coherentemente las imágenes. Los diseños fueron distribuidos en imágenes de variados tamaños y ordenados a solas, en grupos y series rítmicas, en disposiciones simétricas. En el caso de las figuras, la composición formal de

las imágenes no busca la proporción entre las partes. Asimismo, tiene de base colores oscuros que marcan el contorno de las figuras, poniendo énfasis en la cabeza, ojos y boca. Según Carrión (1931) la composición artística es suministrada por el carácter mitológico que aporta símbolos y atributos distribuidos en apéndices cefálicos, cabezas humanas cadavéricas y cuchillos de sacrificios. Las imágenes halladas en la pintura y la textilería fueron suministradas por artistas para evocar contenidos zoomorfos, antropomorfos y objetos de la vida cotidiana expuestas en dos vías. La primera es histórica; clasificada por las enseñanzas que transmiten pueden ser reales y fantásticas, ya que ofrecen reconocimiento de la vida diaria y religiosa de los antiguos peruanos. La segunda, artística, por la disposición simétrica de elementos que constituyen las narraciones pictóricas. Estos conceptos se desarrollan en el arte textil y la pintura.

En el caso del arte textil⁸, las artistas del Antiguo Perú alcanzaron dominio en la composición de tejidos, realizados mediante el entrecruzamiento en ángulo recto de hilos (trama y urdimbre), dejando pequeñas luces donde la tela resultante es semejante al crepé. Con la técnica del bordado e hilos de diferentes tipologías realizaron “paños funerarios pintados procedentes de los antiguos cementerios de Supe”, “un paño funerario de Pachakamak, publicado por Uhle y [...] las figuras de felinos antropomorfizados en el Callejón de Huaylas” (Carrión, 1931, p. 10). Se confeccionaron en talleres a cargo de las *mamakonas* donde se fabricaron: *unkus*, faldellines, *kumpis*, etc. Los vestidos de diferentes gamas cromáticas eran ataviados con lentejuelas de oro y plata, entre otras piedras preciosas. Las figuras diseñadas por las *mamakonas* se clasifican en dos grupos: figuras hechas con puntada atrás o de codrilo, representadas mediante trazos filiformes y esquemáticos. Por ello, “[e]sta peculiar manera de ejecutar los dibujos, produciendo figuras acordonadas en relieve, recuerda el trabajo en pirograbado” (Carrión, 1931, p. 23).

La pintura es abordada desde la perspectiva del artista, porque a través de su pincel representa imágenes complejas y fantásticas⁹ sobre la superficie de los ceramios. Los colores utilizados

corresponden a una amplia gama cromática y constatan hasta dieciséis tonalidades diferentes. Los matices utilizados son: azul de Prusia, verde de Prusia, verde olivo, laca de grancé carmesí, amarillo brillante. Por ejemplo, en la cerámica del Antiguo Perú las imágenes del artista guardan una estrecha “analogía entre las figuras representadas en la cerámica Nazca y las figuras representadas en las telas de Paracas” (Carrión, 1931, pp. 28-29). Las figuras que ornamentan la alfarería Nazca muestran cierta armonía en el conjunto de personajes que componen el lienzo como en partes componentes de proporciones similares. Estas figuras evocan ideas religiosas porque parecen ser personificaciones de divinidades Andinas relacionadas con la germinación de plantas y la prosperidad en el devenir.

4. Conclusiones

Los estudios de arte nacional en la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad San Marcos, en la década de 1930, cobran relevancia a partir de cambios en el plan de estudios que impulsaron el desarrollo de disciplinas históricas en el medio académico. Estos sucesos promovieron el análisis de los objetos artísticos desde una dimensión multidisciplinaria que abarcó estudios literarios, arqueológicos, sociológicos e históricos. La primera corresponde al estudio de Ciencias Humanas; en ella, la obra literaria de José de la Riva-Agüero pretende explicar la historia artística a partir de la influencia española en las artes, con lo que persigue una visión de país integrado desde una perspectiva determinista. La segunda está asociada a la disciplina de la Arqueología. Julio César Tello introduce esta metodología para clasificar estilísticamente y realizar análisis de perspectiva formal en los objetos artísticos del Antiguo Perú. Rebeca Carrión analiza el arte del Perú Antiguo desde la función del proceso de creación artística, con lo que pretende ordenar las formas artísticas como secuencia del estilo artístico.

En tal sentido, la investigación es una contribución a la genealogía histórica acerca de los usos del pasado prehispánico en la producción intelectual local. Así, los aportes de esta pesquisa permiten pensar la configuración del arte del Perú Antiguo dentro del campo académico e intelectual en el Perú en la década de 1930. Ello

contribuye a formar la primera generación de intelectuales, los mismos que originaron el desarrollo de las artes plásticas, produciendo textos que sirvieron de apertura a estudios históricos del arte nacional con la finalidad de hilvanar nuestra historia artística y concatenar los sucesos históricos desde las artes plásticas. Las metodologías de

análisis muestran criterios literarios e históricos, pero no se registran estudios dentro de la disciplina de Historia del Arte. Sin embargo, la trayectoria de la historiografía artística nacional en la Universidad San Marcos empieza compilando y acumulando información para realizar trabajos más ambiciosos.

Notas

- 1 "La Ley Orgánica de Instrucción de López de Romaña (1902) la llamaba Facultad de Filosofía y Letras. Durante el gobierno de Leguía, la Ley Orgánica de Enseñanza (1921) le da el título de Facultad de Filosofía, Historia y Letras y el Estatuto Universitario (1928) retorna al nombre, otorgado por Pardo, de Facultad de Letras. En el lapso del gobierno de Benavides es llamada nuevamente Facultad de Filosofía, Historia y Letras" (<https://letras.unmsm.edu.pe/historia>).
- 2 La Historiografía del Arte desarrolla: "¿Cuáles son hoy los instrumentos y conceptos de esta ciencia, con cuáles interviene tanto en el Arte como en la Historia? [...] ¿Qué significación tiene la Historiografía del Arte para los hombres? [...] Finalmente: ¿Tiene sentido esta Historiografía? ¿Existe un futuro para ella?" (Bauer, 1983 [1976], pp. 13-14).
- 3 En escultura y talla: Mateo de Tovar, Alonso Batista Guevara, Francisco Titu Yupanqui, Juan Gómez de Elizalde, Francisco Flores, Baltazar Gavilán. En la escultura del siglo XVII, Baltasar Gavilán talló para el convento de San Agustín imágenes religiosas y el esqueleto de La Muerte para las procesiones de Semana Santa. Francisco Villachica sobresalió a mediados del siglo XVIII como orfebre.
- 4 En 1931 empezó a dictar el curso Arte Precolombino: "la Facultad volvió a sesionar (09-IX-1935), y se procedió a la provisión de algunas de las siguientes cátedras interinas: En Historia del Arte Peruano" (Núñez, 2016, p. 290).
- 5 La Sección de Historia (4.º Año).
- 6 En el caso de la cerámica de la cultura Mochica es clasificada en tres partes: Pirwa, cerámica de gran tamaño; Sañu, de uso doméstico; y Wako, destinado para las ceremonias. Los métodos de análisis desglosan el proceso de fabricación; Tello analiza la cerámica desde los siguientes criterios: "tecnología, morfología, figuración, ornamentación y carácter histórico" (Tello, 1931, p. 89).
- 7 La posición lateral derecha o izquierda de rostro frontal en posición vertical: "sentado sobre la cola o bien de pie, adquiriendo claramente un carácter antropomorfo, con la cabeza siempre de frente" (Carrión, 1931, p. 24).
- 8 Desarrollado en el Perú Antiguo, los cronistas dan testimonio de su grandeza: "Francisco de Xerés, Pedro Pizarro y Cristóbal de Molina, han dejado constancia en sus escritos de la existencia" (Carrión, 1931, p. 3).
- 9 La habilidad y dominio técnico en los tejidos: "tintes colorantes empleados en las telas de Paracas son numerosos y variados, y los colores se combinan siguiendo normas artísticas, recomendadas" (Carrión, 1931).

Referencias bibliográficas

- Amat Olazábal, M. H. (2014). Julio César Tello Rojas: Su vigencia y gravitación en la arqueología andina y en la Universidad de San Marcos. *Investigaciones Sociales* 18(32), 39-55. <https://doi.org/10.15381/is.v18i32.10890>.

- Bauer, H. (1983). *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Editorial Taurus.
- Carrión, R. (1931). *La indumentaria en la antigua cultura de Paracas*. Lima. Editorial Excelsior.
- Carrión, R. (1942). *La Luna y su personificación ornitomorfa en el arte Chimú*. Editorial Lib. Imp. Gil.
- Carrión, R. (1948). *Julio C. Tello y la arqueología peruana*. Editorial Tipografía Peruana.
- Gálvez, J. (1929). Breve noticia histórica de la Facultad de Letras. *Letras (Lima)* 1(1), 3-8. <https://doi.org/10.30920/letras.1.1.1>
- García, A. (1923). Sesión del 29 de noviembre de 1922. *Revista Universitaria Órgano de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1551* 1(1-2), 104-106.
- Núñez, E. (2015). La Escuela Académico-profesional de Arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Antecedentes institucionales (1921-1946). *Historia y región* 3(3), 179-190.
- Núñez, E. (2016) Rebeca Carrión Cachot, la primera arqueóloga y la primera mujer en asumir la cátedra en la universidad. *Revista Arqueología y Sociedad* 31, 287-304. <https://doi.org/10.15381/arqueolsoc.2016n31.e13301>
- Percca, M. (2018). La Historiografía Artística Nacional en la Universidad San Marcos. *Apostilla. Revista Crítica de Lecturas Históricas* 5(3), 11-30.
- Ramos Chang, M. A. (2007). *Trayectoria y rol institucional de la Escuela Académico Profesional de Arte*. [Tesis para obtener el grado de Licenciado en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/82dd-77db-b1ee-447d-8948-a5e79d8f71d6>
- Redacción. (1929). El estudio de la historia del Perú en la Facultad. *Letras (Lima)* 1(2), 569.
- Riva-Agüero, J. (1921). *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*. Editorial Sociedad de Menéndez y Pelayo.
- Riva-Agüero, J. (1937). La pintura en el Perú (Discurso en la clausura de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 2 de enero de 1934). En J. de la Riva-Agüero, *Por la verdad, la tradición y la patria (Opúsculos)*. Tomo I (pp. 463-467). Imprenta Torres Aguirre.
- Riva-Agüero, J. (1938). *Por la verdad, la tradición y la patria: (opúsculos)*. Editorial Torres Aguirre.
- Rodríguez, D. (2003). Tras las huellas de Jorge Basadre en San Marcos: documentos y apuntes. *Investigaciones sociales* 7(11), 313-331.
- Stastny, F. (1976). Arte peruano: investigaciones y difusión, 1979- 1976. *Cuadernos* 20-21, 70-82.
- Tello, J. C. (1922a). *Introducción a la historia antigua del Perú*. Editorial Sanmartí y Cía.
- Tello, J. C. (1922b). *La investigación científica discurso de orden pronunciado en la sesión inaugural de la Asociación Peruana para el Progreso de la Ciencia el 30 de julio de 1922*. Editorial Sanmartí y Cía.
- Tello, J. C. (1923). El dios felino y sus transformaciones en el arte Andino del centro. *Inca, revista trimestral de estudios antropológicos* 1(3), 591-606.
- Tello, J. C. (1931). Un modelo de escenografía plástica en el Arte Antiguo peruano. *Wira Kocha* 1(1), 89-112.
- Tello, J. C. (1938) Parte I Tecnología, Capítulo Segundo, Ceramios modelados. Parte III, Morfología. Volumen II. *Inca revista de estudios antropológicos Órgano del Museo de Arqueología de la Universidad San Marcos* 2, XXXIX-LXII.

Sobre la inconmensurabilidad de paradigmas: una visión crítica

On the Incommensurability of Paradigms: a Critical Vision

Gonzalo Ramírez Herrera

Universidad de Ingeniería y Tecnología, UTEC, Lima, Perú

Contacto: vramirez@utec.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7274-010X>

RESUMEN

Este artículo presenta una crítica sistemática a la noción de inconmensurabilidad formulada por Thomas Kuhn en 1962. Sostiene que esta es insostenible tanto en su versión radical como en su formulación moderada, y examina sus implicaciones ontológicas, epistémicas y, especialmente, semánticas. A partir de las objeciones de Davidson, Kripke y Coseriu, el autor cuestiona la viabilidad de los esquemas conceptuales, la constancia referencial y la imposibilidad de traducción entre paradigmas. Además, se formula un argumento que recurre a datos sobre la estructuración lingüística del color y el aprendizaje de relaciones causales en niños, lo que refuerza la idea de una experiencia previa e independiente del lenguaje. Finalmente, se plantea que el lenguaje no solo proviene de la experiencia, sino que también permite al sujeto salir del paradigma cultural o teórico desde el cual opera. Esta posibilidad de autorreflexividad y contrastación empírica —a través de los enunciados básicos— ofrece una vía para superar conflictos de inconmensurabilidad local sin apelar a posiciones relativistas.

Palabras clave: Inconmensurabilidad; Thomas Kuhn; paradigmas; esquema conceptual; Donald Davidson.

ABSTRACT

This article offers a systematic critique of Thomas Kuhn's 1962 concept of incommensurability, arguing that it is untenable in both its radical and moderate formulations. The discussion addresses its ontological, epistemological, and especially semantic dimensions. Drawing on the contributions of Davidson, Kripke, and Coseriu, the paper challenges the feasibility of conceptual schemes, the constancy of reference, and the supposed impossibility of translation across paradigms. Additionally, it introduces an original argument supported by linguistic data on color categorization and children's acquisition of causal reasoning, reinforcing the view that experience precedes and transcends language. The article further contends that language enables subjects to step beyond their cultural or theoretical paradigms to critically analyze them. This capacity for reflexivity and empirical contrast —through the use of basic statements— provides a compelling avenue for addressing localized instances of incommensurability without resorting to conceptual relativism.

Keywords: Incommensurability; Thomas Kuhn, Paradigms; Conceptual Scheme; Donald Davidson.

1. Introducción

La presente investigación constituye un acercamiento crítico a la noción de inconmensurabilidad propuesta por Kuhn en 1962. Consideramos que es una noción insostenible tanto en su versión radical como en la moderada. Así ponemos en cuestión las versiones ontológicas, epistemológicas y, sobre todo, semánticas de este concepto. Nuestras críticas iniciales reposan sobre los alcances que Davidson, Kripke y Coseriu han hecho sobre el tema: el primero con su crítica a la idea de esquema conceptual, el segundo sobre la constancia de la referencia mediante designadores rígidos y, el tercero, sobre las posibilidades de la traducción. Aportamos también con un argumento que utiliza información sobre la organización de colores en las lenguas del mundo, el aprendizaje de relaciones causales en los niños y en el uso de enunciados básicos para la resolución del problema de la inconmensurabilidad entre teorías.

Para llevar a cabo este trabajo, primero explicaremos los alcances centrales de Kuhn sobre esta noción. Luego presentaremos las perspectivas críticas a este concepto desde los tres autores mencionados. En un tercer momento reformularemos las críticas planteadas y aportaremos con un argumento desde nuestra postura sobre el tema: esta establece que el lenguaje permite al sujeto salir del mismo y volver al lenguaje. Cerraremos el trabajo con la revisión de las conclusiones alcanzadas en el desarrollo.

2. ¿Qué es la inconmensurabilidad?

Entendemos por inconmensurabilidad a la ausencia de un lenguaje o medida neutro para hacer una evaluación racional y objetiva entre dos paradigmas científicos mediados por una etapa de ciencia revolucionaria (Kuhn, 2007, p. 265). Por lo cual, para Thomas Kuhn, y según Andrés Rivadulla, “ni el recurso a la experiencia, ni el recurso a la argumentación lógica, constituyen instancias determinantes para la elección racional entre teorías separadas por una revolución científica” (2003b, p. 238; cfr. También Rivadulla, 1986 y 2003b).

Para Kuhn la inconmensurabilidad es una noción central y de gran alcance, ya que caracte-

riza la forma que toma la relación entre dos paradigmas antagónicos separados por un período de ciencia revolucionaria (Kuhn, 2007, pp. 186-187. Véase también Chalmers, 2000; Pérez Ransanz, 1999).

Esta noción es una crítica a dos aspectos centrales de la visión positivista de la ciencia (Lakatos, 1982, p. 156): a saber, a) la idea de que existe un lenguaje común y neutral que permite traducir, y con ello reconocer, logros en modelos científicos distintos y antagónicos; y b) la idea de que la ciencia progresa por acumulación. Con relación al primer aspecto, se puede indicar que si el nuevo modelo de ciencia es radicalmente distinto al anterior, no se podrán traducir, y menos reconocer, sus alcances a otro modelo. Ello por los presupuestos implicados en cada marco: si uno, por algún aspecto ontológico, epistemológico o semántico, no entiende los argumentos de otro modelo, no podrá captar la conclusión y aporte de tal propuesta. Sería un diálogo difícil entre los partidarios de paradigmas distintos, y la elección de un modelo como el nuevo e imperante no respondería a criterios lógicos claros. En relación con el segundo aspecto, podemos indicar que la idea de progreso por acumulación, idea defendida por el positivismo clásico, queda descartada si es que, del paso de un modelo a otro, la renovación de perspectiva es radical: según Kuhn, los logros de un modelo pierden vigencia y sentido si son trasladados a un marco distinto. Se trataría del reinicio del trabajo científico desde un nuevo paradigma.

3. Tipos de inconmensurabilidad

En *La estructura de las revoluciones científicas*, publicado el año 1962, Kuhn asume que el problema de la inconmensurabilidad tiene tres aspectos comprometidos en su definición: uno ontológico, otro epistémico¹ y finalmente uno semántico. A continuación, revisaremos cada uno de estos con detalle y observaremos cómo este problema es tratado en la actualidad principalmente por la tercera ruta.

El primer aspecto implicado en la tesis de Kuhn es el ontológico. Como indica nuestro filósofo, “[...] los cambios de paradigma hacen que los científicos vean de un modo distinto el

mundo al que se le aplica su investigación” (2007, p. 212). La idea central en este aspecto es que los esquemas conceptuales, marcos teóricos —o más específicamente en nuestro caso, paradigmas científicos— contribuyen en la constitución de la estructura causal del mundo: la realidad y los objetos del mundo dependen del marco conceptual desde donde se observa. De manera implícita, se asume que la realidad y los objetos cambian su estatus si es que el marco conceptual varía también. Kuhn explica este punto en la siguiente cita:

El historiador de la ciencia puede sentir la tentación de proclamar que cuando cambian los paradigmas, *el mundo mismo cambia con ellos*. Guiados por un nuevo paradigma, los científicos adoptan nuevos instrumentos, miran en lugares nuevos y, lo que resulta más importante, durante las revoluciones [*los científicos*] *ven cosas nuevas y diferentes* cuando miran con instrumentos familiares en lugares en los que ya antes habían mirado. Parecería más bien como si la comunidad profesional hubiese sido transportada repentinamente *a otro planeta*, en el que los objetos familiares se viesan bajo una luz diferente, estando además acompañados por otros que no resultan familiares. [...] Con todo, *los cambios de paradigmas hacen que los científicos vean de un modo distinto el mundo, al que se aplica su investigación*. En la medida en que su único acceso a dicho mundo es a través de lo que ven y hacen, *podemos estar dispuestos a afirmar que tras una revolución los científicos responden a un mundo distinto*. (2007, p. 212; cursivas nuestras)

Para Kuhn, lo que vemos no depende solo de aquello que miramos, sino también de nuestra experiencia previa visual y conceptual:

Al explorar la rica bibliografía experimental [...], surge la sospecha de que la propia percepción tiene como prerrequisito [*sic*] algo similar a un paradigma. Lo que ve una persona depende tanto de a qué mira como también de qué le ha enseñado a ver su experiencia visual y conceptual previa. (2007, p. 215)

Esta es nuestra guía y, por lo tanto, científicos formados en paradigmas distintos ven cosas y relaciones distintas:

[...] Por consiguiente, en tiempos revolucionarios, cuando cambia la tradición de la ciencia normal, la percepción que tiene el científico de su medio ha de reeducarse; en algunas situaciones familiares, ha de aprender a ver una nueva *Gestalt*. Una vez que lo hecho, el mundo de su investigación parecerá ser aquí o allá *inconmensurable* con aquel que habitaba antes. (Kuhn, 2007, p. 213; cursivas nuestras)

Kuhn sostiene que “un sistema taxonómico” es una propuesta ontológica que aspira dividir las entidades en categorías con muchas características comunes, unas conocidas y otras por averiguar, “dado que es inducida mediante la presentación de ejemplos paradigmáticos y no de definiciones” (Solís Santos en Kuhn, 2007, p. 39). En este mismo sentido, el mundo es categorizado de manera distinta y nuestra percepción del mismo cambia también, por lo cual —y como indica la cita— cuando “cambian los paradigmas, *el mundo mismo cambia con ellos*”. Esto desemboca, como ya se ha mencionado, en el problema de la ausencia de una instancia neutral para elegir entre diferentes formas de organizar el mundo. Así, “al practicar en mundos distintos, ambos grupos de científicos ven cosas distintas cuando miran desde el mismo lugar en la misma dirección” (Kuhn, 2007, p. 267). En resumen y parafraseando a Kuhn, los científicos de marcos distintos viven en *mundos distintos* (Kuhn, 2007, p. 212).

El segundo aspecto implicado en la tesis de la inconmensurabilidad es el epistemológico. Según este, los seguidores de paradigmas rivales discrepan acerca de los problemas que un paradigma ha de resolver. Asimismo, tienden a discutir sobre la definición y estándares de ciencia que manejan, de sus métodos y de lo que se considera verdadero o aceptable: “dado un paradigma, la interpretación de los datos resulta central en la empresa que lo explora” (Kuhn, 2007, p. 228). Este aspecto alude “a los principios inherentes a un paradigma que determinan lo que debe ser considerado como un problema admisible y como una solución legítima a ese problema” (Fernández Moreno, 1995, p. 445). Como podemos ir vislumbrando, en este aspecto hace alusión a que

[...] las operaciones y las mediciones están determinadas por el paradigma de manera mucho más clara que la experiencia inmediata de la que en parte derivan. La ciencia no se ocupa de todas las posibles manipulaciones de laboratorio, sino que, por el contrario, selecciona aquellas pertinentes para juxtaponer el paradigma a la experiencia inmediata que el paradigma ha determinado en parte. (Kuhn, 2007, pp. 233-234)

En este punto, Kuhn parece no solo sostener que el mundo de los científicos ha cambiado, sino, sobre todo, que la manera en que este es interpretado lo ha hecho también. Esto parece llevarse al extremo en el siguiente comentario: en la medida, “tan importante como incompleto, en que dos escuelas científicas discrepan acerca de qué es un problema y qué es una solución, será inevitablemente que mantengan un diálogo de sordos cuando discutan los méritos relativos de sus respectivos paradigmas” (Kuhn, 2007, p. 210). Este aspecto tiene como consecuencia que los estándares, al ser distintos, esgriman verdades distintas que, a la vez, como mencionamos, pertenecen a mundos distintos: “los paradigmas suministran a los científicos no sólo un mapa, sino también algunas directrices esenciales para llevar mapas” (Kuhn, 2007, p. 210). En resumen,

[...] al aprender un paradigma, el científico aprende a la vez, y normalmente de manera inextricable, teorías, métodos y normas. Por consiguiente, cuando cambian los paradigmas, se dan usualmente desplazamientos importantes en los criterios que determinan la legitimidad tanto de los problemas como de las soluciones propuestas. (Kuhn, 2007, p. 210)

Por este motivo, “una ley que para un grupo de científicos ni siquiera puede ser demostrada, a veces para otro puede parecer intuitivamente obvia” (Kuhn, 2007, p. 267). Entonces para Kuhn, si un científico cambia de paradigma, cambia de mundo y, a la vez, sus estándares de verdad para hacer ciencia.

Por último, el tercer aspecto está en el plano semántico del problema. Kuhn indica que un nuevo paradigma incorpora algunos términos del

modelo anterior. Una vez en este, los conceptos y experimentos ya existentes entran y generan nuevas relaciones. Esto modifica el significado que tenían antes de pasar al nuevo modelo (Kuhn, 2007, p. 265). Estas modificaciones conllevan a que la comunicación entre paradigmas sea difícil, fragmentaria o parcial: “el resultado inevitable de ello es lo que podríamos llamar, por más que la expresión no sea del todo correcta, un malentendido entre las dos escuelas rivales” (Kuhn, 2007, p. 265). Este problema de comunicación inicial tiene como consecuencia teórica inmediata reconocer la ausencia de un lenguaje neutral que pueda mediar entre paradigmas antagonistas. Como indica Luis Fernández Moreno, “algunas expresiones comunes a paradigmas sucesivos aparecen en ellos con significados diferentes, de manera que, en opinión de Kuhn, no hay un lenguaje común en el que paradigmas sucesivos puedan ser formulados” (1995, p. 445). Según Donald Davidson, acá inconmensurable es el término que utiliza Kuhn, y también Feysabend, para decir “*no intertraducible*” (1974, p. 12).

Ahora bien, ¿a qué se debe este cambio o pérdida de significado? Kuhn indica que dicha pérdida tiene lugar por el cambio en las categorías taxonómicas que establecen los modelos de ciencia. La propuesta busca ser ilustrativa con el siguiente caso:

El niño transfiere la palabra “mamá” de todos los humanos a todas las mujeres y luego a su madre, no se limita a aprender lo que significa “mamá” o quién es su madre, sino que está aprendiendo a la vez algunas de las diferencias que hay entre machos y hembras, así como algo acerca de cómo se relaciona con él una sola de entre todas las mujeres. (Kuhn, 2007, p. 237)

De manera que el sujeto aprende no solo términos, sino las relaciones de semejanza y de diferencias, y ciertos comportamientos en torno a estos objetos y “como consecuencia de ello cambian sus reacciones, sus expectativas y sus creencias, y sin duda gran parte del mundo que percibe” (Kuhn, 2007, p. 237). Esta organización de la experiencia inducida por la organización semántica es a lo que se refiere con cambios en

las taxonomías. Así, vemos que los “paradigmas determinan al mismo tiempo grandes áreas de la experiencia” (Kuhn, 2007, p. 237).

En resumen, este cambio en la clasificación de los objetos supone una alteración en las pautas básicas de semejanza y diferencia. Lo mismo representa un cambio en un tipo de conceptos que Kuhn denomina inicialmente “conceptos de clase” y que luego, en los años ochenta, denominaría como “categorías taxonómicas” (Kuhn, 2007, p. 268; Pérez Ransanz, 1999, p. 193). En un sentido muy puntual, para Kuhn el cambio se da tanto en la intensión como en la extensión de los términos, al ser términos interdependientes desde su perspectiva. Este último aspecto, el semántico, es el de mayor relevancia en la actualidad por su alcance a otros ámbitos más allá de lo científico, y será justamente el que mayor atención atraerá para sus críticos (Davidson, 2003, pp. 72-73; Dohmen, 2003, pp. 6-9).

4. Críticas a la inconmensurabilidad

En este apartado presentaremos tres posiciones críticas sobre el tema de la inconmensurabilidad. La primera es de Donald Davidson, quien plantea una crítica a la idea de “esquema conceptual” (1974); la segunda es el aporte de Saul Kripke (y en parte, Putnam) desde su “teoría causal de la referencia” (1985) y, finalmente, la de Eugenio Coseriu (1997) desde sus alcances para el tema de la traducción.

4.1. Davidson y el relativismo puesto en cuestión

Para empezar, Davidson define esquema conceptual de la siguiente manera:

Nos dicen que los esquemas conceptuales son modos de organizar la experiencia, sistemas de categorías que le dan forma a los datos de la sensación, puntos de vista desde los cuales los individuos, las culturas y las épocas escrutan lo que pasa ante ellos. Quizá los esquemas no puedan traducirse entre sí, en cuyo caso las creencias, los deseos, las esperanzas y los conocimientos que caracterizan a una persona no tendrían un verdadero equivalente en aquellos que cuentan con un esquema diferente. La realidad misma es relativa con respecto a los esquemas: lo que

cuenta como real para un esquema puede no serlo para otro. [...] Incluso aquellos pensadores que están seguros de que solo hay un esquema conceptual se encuentran bajo el influjo del concepto de esquema: hasta los monoteístas tienen religión. (1974, p. 5)

Para este autor, un esquema conceptual es la estructura total de significados en los cuales consiste un lenguaje, y se encargaría, según sus defensores, de organizar nuestra experiencia. Similar a unos lentes para apreciar la realidad, los esquemas conceptuales organizan lo que los sentidos ponen delante de uno. Ello presume que sería imposible salir de este, ya que la red semántica organiza nuestra visión y la haría incomparable con otra por carecer de un punto de vista neutro que haga de juez. En tal sentido, es posible equiparar las consecuencias de la noción de esquema conceptual con lo que la versión semántica de la inconmensurabilidad de Kuhn produce.

Davidson denominó, siguiendo a Quine, “tercer dogma del empirismo” a la dicotomía epistemológica que hay entre lo dado por la experiencia y el esquema mediante el cual estructuramos esta información (1974, p. 11; 2003, p. 83). Esta es una visión dualista del conocimiento que presupone la existencia de diversos esquemas conceptuales, así como que la propia percepción de la realidad es relativa al esquema conceptual desde donde se observe. Para Davidson, el relativismo conceptual sería la teoría donde una persona o grupo de personas (culturas, comunidades, científicos, etc.) tienen esquemas conceptuales distintos en los cuales no se pueden sobreponer, produciendo la denominada inconmensurabilidad (1974, p. 6; 2003, p. 90).

Davidson se encuentra en clara oposición a esta dicotomía y de manera radical al relativismo. No la cuestiona para su ampliación o modificación, ni tampoco busca advertir que existe un solo esquema conceptual, sino más bien busca su disolución. Si dicha crítica es acertada, cae consigo la idea de que la realidad, la experiencia o la verdad puedan relativizarse, porque no existiría ningún punto desde donde estas ideas puedan hacerlo. Es decir, si su crítica es acertada echa abajo “el tercer dogma” antes mencionado (Davidson, 1974, p. 11).

Para empezar, una crítica general a la inconmensurabilidad radical, según Davidson, la eliminaría sin más. Ello porque tanto el científico, el historiador de la ciencia o el filósofo de la ciencia, al declarar que dos teorías son inconmensurables, estarían asumiendo, para Davidson, necesariamente haber comprendido las mismas para advertir este carácter. Es decir, es necesario haber entendido incluso solo un paradigma para dar cuenta de la inconmensurabilidad que entraña; pero esto, curiosamente, trae abajo a la noción misma. Pone ejemplos muy puntuales: con Whorf indica que transmite, sin problemas, los contenidos hopi en inglés, su lengua materna; Kuhn no presenta problemas al describirnos cómo eran las cosas antes de la revolución usando su esquema y lenguaje posrevolución científica; Quine nos aproxima con claridad a la fase preindividuadora de nuestro esquema conceptual y Bergson nos dice a dónde ir para obtener la visión de una montaña sin distorsiones (Davidson, 1974, p. 6; Quine, 2001 a y b). En un sentido semántico, advertir esta imposibilidad de traducción es contradictoria, porque implicaría haber traducido previamente.

Sin embargo, Davidson busca analizar con mayor detalle estas propuestas para reconocer el error que implican. Para ello, revisará la denominada versión completa y parcial de la inconmensurabilidad. Así lo advierte en la siguiente cita:

Consideraremos ahora dos tipos de casos que se podría esperar que surgieran: imposibilidades (*failures*) completas y parciales de traducibilidad. Habría imposibilidad completa si ninguna gama significativa de oraciones de un lenguaje pudiera traducirse a otro; habría imposibilidad parcial si alguna gama pudiera ser traducida y otra no (no consideraré posibles asimetrías). Mi estrategia será argüir que no podemos dar sentido a la imposibilidad total para después examinar con mayor brevedad casos de imposibilidad parcial. (Davidson, 1974, p. 7)

Primero, Davidson aborda la versión fuerte del relativismo relacionado con la intraducibilidad de los lenguajes. Esto quiere decir que dos personas tendrán esquemas conceptuales distintos si sus lenguajes son intraducibles: “Es

posible aceptar la doctrina que asocia tener un lenguaje con tener un esquema conceptual. La relación podría ser esta: allí donde los esquemas conceptuales difieren también lo hacen los lenguajes” (1974, p. 6). Segundo, y esto se sigue de lo anterior, sería posible pensar en lenguajes intraducibles entre ellos, sustentando, claro, la idea de que se sostienen esquemas conceptuales distintos. Según Davidson, la intraducibilidad total es imposible de sostener, ya que, si reconocemos algo como conducta lingüística, asumimos, de partida, que dicha conducta se puede traducir a nuestro lenguaje. En sus propias palabras:

En primer lugar, por tanto, consideremos los supuestos casos de imposibilidad total. Es tentador adoptar un enfoque rápido: podría decirse que nada puede contar como indicio de que algún tipo de actividad no se puede interpretar en nuestro lenguaje que no sea al mismo tiempo un indicio de que ese tipo de actividad no es comportamiento lingüístico (*speech behaviour*). Si esto fuera correcto, probablemente tendríamos que mantener que un tipo de actividad que no puede ser interpretada como un lenguaje desde nuestro lenguaje no es comportamiento lingüístico. (Davidson, 1974, p. 7)

En segundo lugar, Davidson aborda la versión débil. En esta reconocemos que pueden existir problemas de traducción parcial o local. Para Davidson, es posible que algunos elementos de un lenguaje presenten dificultad para su traducción. Estos establecen vínculos con otros elementos entre de una red semántica y pueden complicar su comprensión si es que uno proviene de un esquema conceptual, si es que existe, distinto. Pero Davidson reconoce que, si se identifica un cuerpo de elementos de difícil traducción, se cuenta ya con un número amplio de elementos sobre los cuales sostenerse y aplicar una traducción, o, más realísticamente, un intento inicial que luego puede irse afinando.

Para cerrar este punto podemos indicar lo siguiente: en primer lugar, Davidson nos ha demostrado que la idea de inconmensurabilidad desde un inicio no se sostiene. En segundo lugar, la versión fuerte de la misma no es sólida porque, si reconocemos algo como conducta lingüística,

debe ser traducible. En tercer lugar, indica que sí es posible la presencia de problemas en la traducción, pero estos no son insalvables: ya contamos con un número importante de términos que pueden servir de base para intentar traducir los más complicados.

4.2. La teoría causal de la referencia de Kripke y la defensa de Putnam

Kripke defiende la idea de que los nombres propios y nombres en general son “designadores rígidos” (1985, p. 24), esto es, un elemento léxico que designa al mismo objeto en todos los mundos posibles. Asimismo, un objeto designado en un mundo no tiene que existir en todos (Kripke, 1985, p. 114). Rígido acá quiere decir que mantiene la misma referencia en todos los mundos posibles en nuestro lenguaje cuando hablamos de situaciones contrafactuales. Así, tanto los nombres propios como los nombres en general, sirven para fijar una referencia dentro de nuestro discurso (Kripke, 1985, p. 113). Esta referencia no varía, pero sí lo que se puede predicar sobre ella. En estas situaciones, usamos nuestros significados y nuestras referencias.

Ahora bien, la referencia de un nombre propio está determinada por el hablante que pasa esa referencia y quien la ha recibido por tradición. Es posible que en un “bautismo inicial” se utilice una descripción o propiedad para fijar la referencia, pero solo en ese momento inicial (Putnam, 1984, p. 30). Así, la referencia está determinada y se mantiene por una cadena causal de comunicación. Entendemos por causal al hecho de que el referente muestre comportamientos similares bajo ciertas condiciones y que este comportamiento pueda reconocerse a un nivel de estereotipo y no de esencias. Una descripción definida u ostensión puede ser usada para fijar la referencia de un nombre en este bautismo inicial, pero no siempre que se use la palabra.

En términos sencillos, de acuerdo con Kripke y Putnam, un nombre es una etiqueta que se adjunta a una cosa como producto de una historia que comienza con un acto de bautismo inicial (Kripke, 1985, p. 103; Putnam, 1984, p. 362) y que la misma se mantiene por “la tradición de eslabón en eslabón” (Kripke, 1985, p. 113). Determinamos

la referencia al dejar que alguien nos la muestre o use en un contexto específico, como al ponerle el nombre de pila a una persona.

Para Kripke, esta teoría que aplica a nombres propios también aplica a clases naturales (1985, p. 122). Ello asume que las clases naturales existen y pueden ser nombradas. Kripke (1985) y Putnam (1984, p. 326) proponen que, si alguien nombra una clase natural, ese nombre particular se referirá a esa clase natural, tal cual un nombre propio. Ello no significa que quien nombre sabe todo acerca de dicha clase natural: puede fijar dicho referente con alguna descripción definida, de manera ostensiva o a partir de un rasgo prototípico y así el término entra en el juego.

Para Putnam (1984, pp. 369-370), un término de género natural es introducido en un “bautismo inicial”, normalmente en presencia de objetos o entidades del género. La extensión del término incluirá a todos los objetos del mismo que compartan sus propiedades subyacentes. Los términos de género natural son transmitidos por los hablantes presentes en el “bautismo inicial”, que incluirá al introductor y a los introductores del término y a otros hablantes, estableciendo una cadena causal de comunicación. Newton-Smith comenta lo siguiente sobre la propuesta:

El enfoque que Putnam apoya en la singularización de una descripción privilegiada a usar en el esquema recibe el nombre de enfoque histórico-causal. Según esta explicación, a lo que un usuario del lenguaje entiende referirse mediante el término carga eléctrica es a aquello que fue responsable del efecto citado en el acto original de introducir el término en el lenguaje, dado que el uso corriente se vincula al “bautismo” original de la magnitud en cuestión a través del tipo adecuado de cadena casual. (1987, p. 184)

Un ejemplo que puede ayudar en este punto es la palabra “oro” (Kripke, 1985, p. 125). Kripke indica que si bien puede ser difícil determinar qué es un metal, porque pueden existir descripciones fenomenológicas y químicas del mismo, sí podemos decir que el “oro” es amarillo, al menos a un nivel de prototipo. Ahora bien, Kripke (1985, p. 124) imagina que hemos

descubierto que por una ilusión óptica el oro no es amarillo sino azul. La conclusión no sería, “no hay oro”. Solo concluiríamos que esa propiedad no le pertenece al término que hemos adquirido justamente para referirse al oro. Con esto hemos descubierto ciertas propiedades del oro, sumadas a las que fueron usadas como marcas identificatorias en el bautismo inicial. Actualmente, podemos conocer más sobre dicho objeto, pero esto no niega el uso de una persona que no conozca a profundidad el objeto. Asimismo, tanto el que conoce a profundidad, como el que conoce a nivel de estereotipo, pueden reconocer propiedades similares de este objeto y usar la palabra para referirse al mismo.

Hillary Putnam parte del supuesto de que la realidad y lo que hay en el mundo está organizado en géneros naturales, al margen de las clasificaciones que hagamos a partir de nuestras experiencias y experimentos (1984, p. 369). Si se acepta esta teoría, se asume que los científicos de distintos paradigmas hablan de los mismos objetos, solo que tienen distintas teorías sobre ellos, las cuales pueden ser verdaderas o falsas.

En relación con la inconmensurabilidad de Kuhn, Putnam añade que debemos interpretar a los científicos del pasado como si sus términos hubieran referido a las mismas entidades a las que se refieren actualmente los términos, al menos a un nivel de prototipos (1984, p. 367). Así, para Putnam, la referencia de los términos no cambia necesariamente si cambia el marco teórico donde estos aparecen (1984, p. 367). Esta idea, desde su formulación, es adoptada como una crítica a la inconmensurabilidad.

Como se puede apreciar, la teoría de Putnam y Kripke recae en un tipo de referencialismo, pero que no agota a sus referentes ni puede vincularse con un esencialismo platónico. Dicha teoría, entonces, supera sin problemas el tema de la inconmensurabilidad semántica entre teorías. Asimismo, parecen sugerir que, dentro del uso del lenguaje, la importancia recae en la inferencia que uno articula en torno a diversos particulares y no al conocimiento profundo de cada término en cuestión.

4.3. Coseriu y el asunto de la traducción

Coseriu expone dos posiciones sobre el tema de la traducción e indica además que las dos son equívocas por no comprender el trabajo de traducción en sí mismo:

Algunos lingüistas y filósofos del lenguaje sostienen que la traducción exacta y cabal es imposible (la traducción sería, sí, una necesidad práctica, pero, al mismo tiempo, constituye una imposibilidad teórica); y, ello, o bien porque las lenguas no estructuran del mismo modo sus significaciones, por lo cual ninguna lengua podría “decir” (“significar”) exactamente lo dicho por otra lengua, o bien porque los hablantes de una comunidad lingüística atribuirían connotaciones cada vez particulares y específicas a las expresiones de su lengua [...]. Otros lingüistas y filósofos consideran, por el contrario, que, de hecho, todo lo que se dice en una lengua puede decirse también en otras lenguas; por consiguiente, admiten la posibilidad ilimitada de la traducción y de ésta deducen la esencial universalidad de las significaciones y del pensamiento lingüístico. (1997, p. 166)

Coseriu reconoce que las lenguas estructuran sus significaciones de modo particular, pero no afecta de ningún modo a la traducción, “ya que en la traducción no se trata de decir lo que ‘dicen’ las lenguas (= significaciones), sino de decir lo que se dice en los discursos *por medio* de las lenguas” (Coseriu, 1997, p. 166; cursivas del original).

La dificultad mencionada no constituye un límite racional de la traducción. Al contrario: es la condición esencial de su existencia; de otro modo, la traducción no sería sino la sustitución mecánica de signos y no traducción. En tal sentido, importante para nosotros, la traducción no es transposición de elementos y, por lo tanto, no es proceso simétrico de lengua a lengua: “sólo puede hacerse de un modo razonable y prácticamente fructífero en una sola dirección (por ejemplo, del español al inglés o del inglés al español), y no en ambas direcciones a la vez, ni paralelamente” (Coseriu, 1997, p. 184).

En el contenido expresado lingüísticamente, indica Coseriu, hay que distinguir tres estratos: el significado, la designación y el sentido.

- a) El significado es el contenido de los signos y de las construcciones de una lengua en cuanto lo dado por las oposiciones semánticas que funcionan en la lengua considerada; es la posibilidad de designación en cuanto delimitada por estas oposiciones. Esto es, cada lengua estructura sus significados de manera distinta. Si un grupo de hablantes no tiene necesidad de designar a un tipo de animal específico porque este no pertenece a su entorno, no tendrá dicha significación y la red de significados será distinta a otra que sí lo tenga. En efecto, las lenguas no emplean necesariamente significados ‘homólogos’ para las mismas designaciones; o, dicho de otro modo: las lenguas no clasifican siempre necesariamente bajo significados homólogos los mismos “hechos”.
- b) La designación es la referencia a la “realidad” (cosa, hecho) o situación extralingüística, o esta misma realidad o situación en cuanto pensada y nombrada por un signo o por una construcción (en rigor, por un significado de la lengua). Un teléfono celular es el referente o designación de “móvil” y “cell” para otros.
- c) Y el sentido es el contenido correspondiente a la intención o al objetivo del discurso o de un fragmento de discurso. Acá Coseriu apunta:

Ahora bien, el ‘contenido textual’ consta únicamente de designación y sentido; [*sic*] éstos son, por tanto, los contenidos que constituyen el objeto inmediato de la operación traductora, es decir, que deben ser transferidos en la traducción. Los significados, en cambio, no pertenecen al contenido textual: su papel, en el texto, es sólo el de expresar designación y sentido; y, en cuanto ‘hechos de lengua’ no se traducen: son los *instrumentos* de la traducción, es decir, de la transferencia de la designación y del sentido. (1997, p. 170; cursivas del original)

Dicho de otro modo: la equivalencia de traducción no se establece sino a través de la designación, que debe ser identificada para poder ser traducida.

Las equivalencias de traducción son, desde luego, equivalencias entre significados, ya que son los significados los que, en los discursos, son los portadores de los contenidos textuales (y por ello el traductor debe conocerlos). Pero no implican la identidad de los significados empleados, ya que solo se trata de equivalencias con respecto a tal o cual designación genérica o concreta (a veces, incluso singular) o con respecto a tal o cual sentido, en los discursos o en tal o cual discurso particular.

Estas se establecen siempre a través de la designación y del sentido: aun en la traducción aparentemente ‘inmediata’, jamás se pasa directamente de significado a significado.

Coseriu indica que la operación traductora se desarrolla siempre en dos fases. En una primera etapa —fase de interpretación— se identifican la designación y el sentido nombrados por el significado A; en la segunda —fase ‘onomasiológica’ o de denominación—, se trasladan la designación y el sentido ya identificados al significado B.

En la primera fase, se ‘desverbaliza’: nos preguntamos cuál es el hecho extralingüístico o el contenido de pensamiento nombrado por el significado A; en la segunda, se ‘reverbaliza’: nos preguntamos cuál es el significado de la lengua B que (en el mismo contexto) nombra (o podría nombrar) el mismo hecho extralingüístico o el mismo ‘contenido de pensamiento’ (ideas, sentimientos, actitudes, etc.):

De manera más contundente, se puede decir que en la primera fase se *desidiomatiza*: se sale de la lengua A para ir hacia la realidad y el pensamiento expresados en el texto; y en la segunda fase se *idiomatiza*: se vuelve al lenguaje y se otorga a la realidad y al pensamiento identificados en el contenido del texto la forma que les corresponde (o les correspondería) en la lengua B [...]. La mayoría de los ‘errores’ de traducción se deben a una desidiomatización incompleta (motivo de calcos lingüísticos) o a una idiomatización equivocada. (Coseriu, 1997, pp. 171-172; cursivas del original)

En consecuencia, dentro de la traducción hay que distinguir (sin separarlos) dos tipos esencialmente diferentes: la transposición, como técnica que establece, para el contenido de un texto, equivalencias interidiomáticas, y la versión, que crea o construye correspondencias estrictamente textuales, no interidiomáticas —aun cuando se realicen en gran parte con la materia de la lengua B—, para todo aquello que excluye la transposición. Hasta aquí hemos hablado de equivalencias interidiomáticas que, en principio, existen, que son incluso “usuales” y que el traductor debe conocer de antemano, o debe buscar. Pero, en la práctica de la traducción se comprueba a menudo que, en la lengua a la que se quiere traducir (“lengua B”), no hay equivalencia exacta para tal o cual designación (porque, aun tratándose de una realidad bien conocida, la lengua en cuestión presenta a este respecto una ‘laguna’ de estructuración semántica), o que no la hay en modo alguno, porque la comunidad de esa lengua desconoce el ‘hecho’ designado o porque, ya en la lengua A, se trata de una creación lingüística propia del autor del texto por traducir. En todos los casos en que es indispensable (por ser la única traducción posible), la versión no tiene límites racionales y sí solo límites empíricos que caracterizan el trabajo de la traducción.

En nuestro trabajo, podríamos hacer la siguiente adaptación: la transposición consistiría en el primer paso para la comprensión entre modelos y atendería a lo que Kuhn comprende como “lo que se mantiene” en el paso de un modelo a otro, mediado por una revolución. El segundo paso corresponde al trabajo que sugiere Davidson para los casos de inconmensurabilidad local: hay un trabajo de comprensión y de superación de la aparente imposibilidad inicial, no sin un esfuerzo de por medio.

Para cerrar este punto, vale mencionar lo siguiente: Coseriu caracteriza a la traducción como un proceso no mecánico de transposición, no simétrico, y que implica comprensión para la superación de dificultades, teniendo siempre a la realidad o el hecho como elemento de juicio sobre el acierto al traducir. Quizá esta idea de realismo, la existencia de una realidad independiente de nuestras maneras de nombrarla, sea el factor

común a estas tres críticas a los esquemas, al sentido y a la imposibilidad de la traducción.

5. Un argumento

En la sección siguiente presentaremos un argumento contra la inconmensurabilidad. Este presupone que el lenguaje proviene de la experiencia y permite, a su vez, afinar nuestras teorías sobre el mundo desde esta experiencia².

5.1. *El lenguaje proviene de la experiencia*

Si reducimos el problema de la inconmensurabilidad a un problema semántico, podemos echar mano de la información relacionada con la adquisición del mismo para dar luces sobre el problema. En el siglo XIX, tuvo repercusión la tesis de Wilhelm von Humboldt (1990), quien planteaba que las lenguas organizaban la realidad de una manera particular y que dicha organización tenía repercusión en la forma de pensar del hablante. Asimismo, Benjamin Whorf (1971) adoptó la idea suscribiendo que las lenguas determinan nuestras percepciones (Marina, 1999, p. 191). Este es el vínculo con el relativismo que algunos autores reconocen en Kuhn (Davidson, 1974, p. 5). La posmodernidad afirma en la misma línea que los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro pensamiento (Lyotard, 1977). Las tres posiciones suponen que las lenguas son una especie de “anteojos” con los que vemos la realidad, metáfora ya usada en nuestra exposición. Por lo tanto, según esta teoría: diferentes lenguas, diferentes cristales en los anteojos.

La pregunta aquí es: ¿determina nuestro lenguaje nuestra percepción del mundo? Nuestra respuesta, desde la revisión realizada, es no. Pero tenemos dos argumentos más para apoyar esta postura: el lenguaje de los colores y el aprendizaje de relaciones causales en el lenguaje de homínidos.

Para la física, los colores son franjas del espectro electromagnético que desencadenan la experiencia del color. El ojo humano puede percibir hasta siete millones de colores. Las lenguas del mundo, a su vez, tienden a segmentar este espectro de manera particular. Por ejemplo, las lenguas románicas organizan diez campos de color: blanco, negro, rojo, azul, verde, amarillo, gris, marrón, rosa y violeta. Los últimos tres no existieron en

la época del latín y son innovaciones comunes en las lenguas románicas ya más cercanas a nuestro tiempo. Las organizaciones de los colores varían de lengua en lengua, como es evidente. Por ejemplo, y a modo de contraste con las lenguas romances, los dani de Nueva Guinea usan solo dos palabras para hablar del espectro en general. Con estos simples datos, es evidente que las diferencias en la estructuración cultural de los colores no guardan relación con la percepción de los colores. “El léxico codifica aspectos del color que ya son notorios para el sujeto en lugar de volver notorios esos aspectos” (Gardner, 1996, p. 371). Una persona puede percibir los colores, y la realidad que esto implica, sin que sus categorías lingüísticas hayan codificado dicho elemento. Entonces podemos afirmar que nuestros sentidos están por encima de la clasificación léxica que se realice.

La pregunta siguiente es: ¿la organización cultural de los colores es arbitraria? Si esto fuese así, dejaríamos abierta la puerta al relativismo y llegaríamos a pensar que la cultura, o nuestro paradigma, determina nuestras percepciones, tal cual lo hacían las versiones ontológicas y epistemológicas de la inconmensurabilidad temprana de Kuhn. Sería abrir la posibilidad al relativismo, porque así cada cultura seleccionaría los colores a ver, incluso una persona lo podría hacer.

Desde los años setenta, y tras examinar más de noventa idiomas, Brent Berlin y Paul Kay (1969, p. 10) llegaron a ciertas conclusiones sobre el tema. Para empezar, sean o no mezquinas las lenguas con el nombre de los colores, estas siempre abarcan todo el espectro cromático. Asimismo, se concluyó que existen once puntos referenciales para el color, incluso en las lenguas donde no tienen términos léxicos para nombrarlos. Una vez sobre esta base, el detalle, aumento o reducción de términos para los colores se sigue sistemáticamente. Es decir, existe una “jerarquía implicativa”: solo pueden aparecer colores de cierto tipo si es que antes están otros más básicos (Berlin y Kay, 1969, pp. 17-23). Esta jerarquización es universal y está en relación con nuestra percepción antes que con la organización cultural que propone nuestra lengua. Ello quiere decir que la percepción del color es más importante que la segmentación cultural a la que está sometida.

¿Cómo funcionan estas jerarquías implicativas? La idea presupone que una lengua solo tendrá, por ejemplo, el color morado codificado en su léxico, si antes tenía el azul, el blanco y el rojo. Podemos indicar entonces que el léxico del color no determina la experiencia, pero su organización manifiesta los intereses del grupo cultural que las ha planteado siguiendo patrones universales (Berlin y Kay, 1969, pp. 22-23). Es decir, no es una clasificación arbitraria.

Aterrizando dicha idea al tema científico, podemos indicar lo siguiente. La experiencia anterior nos demuestra que por más distantes que se encuentren dos modelos de ciencia, entendidos en este caso como “los colores del cristal” que impone una lengua particular sobre la experiencia, la realidad no deja de ser percibida: esta nos sirve como marco de referencia para la comparación, prueba y para el posterior trabajo de traducción. En esta medida, el sujeto puede salir del lenguaje hasta la experiencia previa al lenguaje para poner en cuestión al mismo lenguaje. En el trabajo científico, las teorías deben contar con la realidad y los resultados de las aplicaciones a la misma como elemento para el contraste. Además, este procedimiento aplica para explicar el constante cambio que implica usar una lengua: cambia porque el mundo cambia y las palabras, siendo en forma las mismas, modifican su contenido por referirse a situaciones nuevas siempre.

Por otro lado, tenemos la experiencia de los seres humanos. Puntualmente a la experiencia inicial de los niños prelingüísticos. Según Jhon Macnamara, los niños aprenden su lenguaje determinando primero el significado que el hablante intenta generar en el oyente, y luego estableciendo una relación entre dicho significado y el lenguaje que está aprendiendo (1984, pp. 189-191). Ello quiere decir que los niños etiquetan experiencias, pero estas se establecen e identifican al margen del lenguaje: es necesario el código lingüístico para hablar de dichas experiencias, pero no es necesario el mismo para aprenderlas. Puesto en términos sencillos y a partir de las investigaciones de Macnamara (1984, 1987): los niños aprenden las relaciones causales antes de tener un lenguaje para hablar de ellas (cfr. También Macnamara y Reyes 1994).

5.2. *El lenguaje nos permite analizar el marco de referencia o paradigma*

La cultura, la lengua o el paradigma —sin duda— influyen en nuestra experiencia, conduciéndonos de manera más o menos automática dentro del marco que establecen. Esto tiene lugar por una cuestión de costumbre, pero esta siempre es variable y moldeable. Sin embargo, ello no implica postular un esquema conceptual cerrado y determinado, sino un conjunto de pautas afianzadas en la costumbre, pero nunca cerradas e inamovibles. La evidencia está a la mano: las personas cambian de paradigmas científicos a través de los años, los hablantes adquieren segundas lenguas con bastante precisión en su uso y, como anotaba Davidson, advertimos la “inconmensurabilidad” hablando de lo que es inconmensurable sin muchos problemas.

No obstante, y esta es la idea central de dicho argumento, el lenguaje también posibilita un análisis fino y detallado del origen de nuestras creencias, de la misma manera que el léxico nos permite ir más allá del léxico (Marina, 1999, p. 199). Esto permitirá establecer qué es lo que le pertenece a nuestra cultura, lengua o paradigma y qué nos pertenece como seres humanos. Puesto en un lenguaje que no peque de reduccionista, es una salida para contrastar alcances experimentales propiamente.

Quizá la manera más evidente de llevar esta idea al plano científico, la de que el lenguaje puede analizar nuestro paradigma, sea el tratamiento de los enunciados básicos (Anderson, 1987). Esta es una propuesta temprana de Karl Popper (2003), que sospechamos, no ha perdido su vigencia, pero sí ha gozado de poca atención en el ámbito de la filosofía de la ciencia. Veamos. Según Anderson (1987), la inconmensurabilidad se puede diluir o superar mediante el análisis de enunciados básicos. Podemos definir un enunciado básico como una unidad de experiencia describible en un enunciado observacional, en cuya verdad los científicos pueden estar de acuerdo (Popper, 2003, p. 90):

[...] los enunciados básicos tienen que satisfacer las siguientes condiciones: a) no se podrá deducir enunciado básico alguno a partir de

un enunciado universal no acompañado de condiciones iniciales; y b) un enunciado universal y un enunciado básico han de poder contradecirse mutuamente. La condición b) puede satisfacerse únicamente si es posible deducir la negación de un enunciado básico de una teoría a la que este contradiga; y a partir de esta condición y de la de a) se sigue que todo enunciado básico debe tener una forma lógica tal que su negación no pueda ser, a su vez un enunciado básico. (Popper, 2003, pp. 96-97)

Existe solo un camino para asegurarse de la validez de una cadena de razonamientos lógicos y es el de ponerla en la forma más fácil de contrastar: la descomponemos en muchos pasos pequeños y sucesivos, fácilmente comprobables por quienquiera esté impuesto en la técnica lógica o matemática de transformar cláusulas. Si después de hecho esto alguien sigue planteando dudas, “lo único que podemos hacer es pedirle que señale un error en algún paso de la demostración o que vuelva a estudiarla de nuevo” (Popper, 2003, p. 95). Como se puede apreciar, este trabajo de reducción se concentraría en los casos de inconmensurabilidad local e implicaría un trabajo de comprensión del problema empírico en cuestión.

Algo importante que parece estar presente en Davidson, Putnam, Kripke y Coseriu, y comprendemos con claridad, es la presencia de la realidad como juez de estos alcances. En tal sentido,

[p]ara una solución crítica y objetivista del problema de los enunciados básicos es esencial que estos sean intersubjetivamente testeables. Si alguien se interesa por el problema de si hay o no en este momento un rinoceronte en mi garage [*sic*] puede empezar por probar por sí mismo el enunciado básico correspondiente mediante la observación de mi garage [*sic*]. (Anderson, 1987, p. 82)

No reconocemos otra salida al problema, ya que mantener el sentido diádico que Kuhn parece imprimir al problema de la inconmensurabilidad nos evita salidas claras. Con sentido diádico nos referimos a comparar modelos científicos entre ellos y reconocer sus equivalencias o desacuerdos. Ese camino no es el recomendado. Por lo tanto, la manera en que deseamos introducir a la realidad

en la disputa es a través de estos enunciados básicos. Por consiguiente:

La estrategia general para solucionar el problema de la inconmensurabilidad es la siguiente: si en la discusión crítica de teorías rivales se sostienen diferentes tipos de enunciados básicos, entonces la derivación de enunciados básicos debe proseguir hasta que se alcance un nivel común de discusión. Si las teorías son realmente rivales, siempre podrá encontrarse un mencionado nivel común. Por consiguiente el problema de la inconmensurabilidad puede resolverse mediante la deducción de enunciados básicos posteriores y aproblemáticos. (Anderson, 1987, p. 87)

Un ejemplo propuesto, rescatado por Anderson, y que aparece en la exposición de Kuhn es el caso de Urano, antes concebido como estrella y luego concebido como planeta. Kuhn cuenta que Herschel observó una anomalía, algo que no encajaba con la hipótesis de que Urano fuese una estrella. Esta anomalía es la forma del disco de Urano, que Herschel fue el primer científico en observar. Como se sabe, las estrellas están tan lejos que son puntiformes cuando se observan con el telescopio. Por lo tanto, la forma de disco percibida no cuadraba con las observaciones y los enunciados básicos que existían sobre Urano. Con los conocimientos sobre las estrellas, y que estas son puntiformes cuando se observan con el telescopio, el enunciado básico de que “Urano tiene forma de disco” contradice el enunciado básico previo, es decir, que Urano es una estrella. Herschel observó que no es puntiforme, por lo tanto, no puede ser una estrella.

Este análisis de Kuhn demuestra lo que es una anomalía. Asimismo, muestra que una anomalía constituye un nuevo enunciado básico, también. Este nuevo enunciado básico, el que Urano tenga forma de disco, si lo observamos con un telescopio, es testable intersubjetivamente y aproblemático.

En resumen, asumimos que el lenguaje no es necesario para aprehender experiencias; de la misma manera, el lenguaje es en sí mismo una herramienta para el análisis de los mismos términos y creencias. Siempre tomando en cuenta a

la realidad y los resultados eficientes de nuestras hipótesis que tienen lugar en esta.

6. Algunas conclusiones

El presente trabajo ha alcanzado las siguientes conclusiones:

Se define inconmensurabilidad como la ausencia de medida común para la evaluación racional de dos teorías mediadas por una etapa de ciencia revolucionaria, como fue definida por Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*.

La inconmensurabilidad es central en Kuhn porque ataca dos presupuestos centrales dentro de la tradición positivista: la idea de que todo alcance científico puede ser trasladado a diversos lenguajes, y que la ciencia avanza por acumulación. Para Kuhn, los alcances científicos no siempre son traducibles sin pérdida de un paradigma a otro y, además, si los cambios de paradigmas se describen como saltos abruptos donde además los alcances de una ciencia normal no son compaginables con los de otra ciencia, no es posible hablar de logros acumulativos, ya que cada cambio implicaría una vuelta a cero.

La teoría de la inconmensurabilidad implicó inicialmente aspectos ontológicos, epistémicos y semánticos. Este último es el aspecto que se conserva en las discusiones actuales y es atribuido a un cambio en las categorías taxonómicas que los paradigmas científicos establecen. En este punto es posible llevar el problema de la inconmensurabilidad más allá del ámbito científico.

Davidson nos ha demostrado que la idea de inconmensurabilidad total es insostenible: se autoelimina. Una versión radical de la misma no se sostiene por no concebirse un lenguaje que lo sea y no pueda ser traducible. Una versión local, es decir problemas de traducción con algunos términos, es posible, pero estos no son insalvables: si hay términos que ya pueden traducirse se pueden utilizar de base para traducir los más difíciles.

La teoría de Putnam y Kripke es una teoría de la referencia directa. Dicha teoría, supera sin problema el tema de la inconmensurabilidad

semántica entre teorías porque un designador rígido se mantiene incluso cambie el mundo posible. Asimismo, ambos autores parecen sugerir que, dentro del uso del lenguaje, la importancia recae en la inferencia que uno articula en torno a diversos particulares y no al conocimiento profundo de cada término en cuestión.

- Coseriu caracteriza la traducción como un proceso no mecánico de transposición, no simétrico, y que implica comprensión para la superación de dificultades, teniendo siempre a la realidad o el hecho como elemento de juicio sobre el acierto al traducir. En tal sentido, asume a la comparación como el paso previo y a la comprensión como la herramienta para llevar a cabo traducciones adecuadas.
- A estas críticas, sumamos un argumento: el lenguaje proviene de la experiencia y nos remite a la misma, y que el lenguaje proviene de

la experiencia y nos permite analizar al paradigma de referencia como tal para su análisis. El primer punto lo sustentamos con las denominadas jerarquías implicativas que existen para organizar los términos de color, así como que los niños aprenden relaciones causales antes de hablar. El segundo punto lo defendimos con la presentación de los enunciados básicos y su contraste, como el camino para superar anomalías y problemas con los modelos explicativos sobre la realidad.

- Para nosotros, un punto central es el acercamiento o comparación no interteórica o diádica, sino triádica. Ello nos permite poner a la realidad como juez de los diversos problemas de conmensurabilidad local que se presenten. Asimismo, la mejor manera que hemos encontrado para introducir este elemento en la discusión son los enunciados básicos sobre los fenómenos.

Notas

- 1 En este punto, nosotros sintetizamos también lo que algunos autores denominan aspecto metodológico de la inconmensurabilidad.
- 2 No obstante, y esta es la idea central de dicho argumento, el lenguaje también posibilita un análisis fino y detallado del origen de nuestras creencias, de la misma manera que el léxico nos permite ir más allá del léxico (Marina, 1999, p. 199).

Referencias bibliográficas

- Andersson, G. (1987). Enunciados básicos e inconmensurabilidad. *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 14(1-2), 79-90. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4243622.pdf>
- Berlin, B. y Kay, P. (1969). *Basic Color Terms; their universality and evolution*. University of California Press.
- Chalmers, A. (2000). ¿Qué es esa cosa llamada ciencia?. Siglo XXI.
- Coseriu, E. (1997). Alcances y límites de la traducción. *Lexis* 21(2), 163-184. <https://doi.org/10.18800/lexis.199702.001>
- Davidson, D. (1974). On the very idea of a conceptual scheme. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 47, 5-20. <https://doi.org/10.2307/3129898>
- Davidson, D. (2003). *Subjetivo, intersubjetivo, objetivo*. Cátedra.
- Dohmen, T. (2003). *Kuhn's Incommensurability Thesis*. [Tesis de doctorado]. Departamento de Filosofía, Universidad de Utrecht.
- Fernández Moreno, L. (1995). La noción de inconmensurabilidad en Kuhn. *LLULL: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*. 18, 441-456.

- Gardner, H. (1996). *La nueva ciencia de la mente. Historia de la revolución cognitiva*. Paidós.
- Humboldt, W. von. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Anthropos.
- Kripke, S. (1985). *El nombrar y la necesidad*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kuhn, T. (2007 [1962]). *La estructura de las revoluciones científicas* (3.ª edición). Fondo de Cultura Económica.
- Lakatos, I. (1982). *Historia de la ciencia*. Tecnos.
- Lakatos, I. (1983). *La metodología de los programas de investigación científica*. Traducido del inglés por Juan Carlos Zapatero, editado por John Worall. Alianza editorial.
- Lyotard, J-F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Cátedra.
- Macnamara, J. (1984). *Names for things. A study of Human learning*. The MIT Press.
- Macnamara, J. (1987). *The Bilingual's Linguistic Performance. A Psychological Overview*. McGill University.
- Macnamara, J. y Reyes, G. (Eds). (1994). *The Logical Foundations of Cognition*. Oxford University Press.
- Marina, J.A. (1999). *La selva del lenguaje. Introducción a un diccionario de los sentimientos* (5a Edición). Anagrama.
- Newton-Smith, W. H. (1987). *La racionalidad científica*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Paidós.
- Pérez Ransanz, A. (1999). *Kuhn y el cambio científico*. Fondo de Cultura Económica.
- Popper, K. (2003). *La lógica de la investigación científica*. Tecnos.
- Putnam, H. (1984). El significado del significado. *Teorema* 14(3-4), 345-405.
- Quine, W. (2001a). *Acerca del conocimiento científico y otros dogmas*. Paidós-ICE.
- Quine, W. (2001b). *Palabra y objeto*. Traducción de Manuel Sacristán. Herder.
- Rivadulla, A. (1986). *Filosofía Actual de la Ciencia*. Tecnos.
- Rivadulla, A. (2003a). Inconsensurabilidad y relatividad. Una revisión de la tesis de Thomas Kuhn. *Revista de Filosofía*, 28(2), 237-259. <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0303220237A>
- Rivadulla, A. (2003b). *Revoluciones en Física*. Trotta
- Whorf, B. (1971). *Lenguaje, pensamiento y realidad: selección de escritos*. Barral.

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez: la reanudación del mito de Prometeo para narrar la reacción a la violencia machista

“Things We Lost in the Fire” by Mariana Enriquez: Continuing the Myth of Prometheus to Narrate the Response to Gender-Based Violence

Enrique Ferrari

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

Contacto: enrique.ferrari@unir.net

<https://orcid.org/0000-0001-7910-8134>

RESUMEN

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez relata la respuesta de un grupo de mujeres ante las agresiones machistas. Se suma de este modo a otras narraciones contemporáneas latinoamericanas que recogen reacciones audaces contra la violencia de género. Su aportación es la radicalidad de la propuesta de sus protagonistas, que deciden prenderse fuego hasta desfigurarse, replicando las agresiones de los hombres para resignificarlas. El objetivo de este estudio es analizar cómo la autora argentina fundamenta esa contestación de las mujeres, tan desconcertante, en unas coordenadas culturales y políticas coherentes con su poética. Para justificar esa radicalidad, proponemos, como resultado, un segundo nivel para la interpretación del cuento, vertebrando su trama con la estructura y elementos del mito de Prometeo. Con la deconstrucción y reformulación de este mito fundacional, el relato de Enriquez plantea con las hogueras el origen de una nueva civilización, con un rol social distinto para las mujeres, como sucesoras de Pandora, pero también de Prometeo, al ser ellas quienes retoman su desafío a los dioses, robando de nuevo el fuego.

Palabras clave: Mariana Enriquez; violencia machista; mito de Prometeo; Pandora; cuento.

ABSTRACT

“Things We Lost in the Fire” by Mariana Enriquez explores the response of a group of women to gender-based violence, aligning itself with other contemporary narratives that portray bold reactions against such aggression. What sets it apart is the radical choice of its protagonists: they deliberately set themselves on fire, disfiguring their bodies to reclaim and reframe the violence inflicted by men. This study examines how the Argentine author embeds this unsettling female response within cultural and political frameworks consistent with her poetics. To contextualize this radical act, we propose a second interpretive layer, suggesting that the story’s structure draws on the elements and framework of the Prometheus myth. By deconstructing and reimagining this foundational myth, Enriquez’s narrative positions the bonfires as the genesis of a new civilization—one that envisions a redefined social role for women. In this reconfiguration, they inherit not only Pandora’s legacy but also Prometheus’s defiance, reclaiming fire to challenge the gods once more.

Keywords: Mariana Enriquez; Gender-based violence; Myth of Prometheus; Pandora; Short story.

1. Introducción

Las manifestaciones de la violencia, con su tolerancia y su represión, funcionan como sintomatología de la organización social de un territorio y una época. Para un diagnóstico que pretende reconocer las distintas percepciones, casuísticas y circunstancias de esta violencia en las sociedades contemporáneas, las artes narrativas son un modo de conocimiento especialmente habilidoso con el que desenvolverse en entornos complejos. Ellas permiten ampliar el número de respuestas aptas, con enfoques que, en muchos casos, buscan colapsar los términos con los que se ciñe a sí misma la razón en tanto que conciencia común. Las artes narrativas reordenan el mundo con un discurso con el que pretenden confrontar las contradicciones de nuestras actuales comprensiones de la realidad.

Como marco más elemental para contextualizar “Las cosas que perdimos en el fuego”, la violencia de género que aborda este estudio se ejemplifica con una selección de cuentos contemporáneos en español que narran las agresiones machistas y también las respuestas audaces a tales agresiones. Son unos pocos relatos que nos sirven para calibrar, desde esa cota hecha con sus elementos comunes, la contribución del relato de Mariana Enriquez al tema, tanto por su planteamiento como por su estructura: por su condición de cosmogonía, por la audacia con que plantea una reorganización social de dimensiones globales, un nuevo origen mítico para la relación entre hombres y mujeres que pretenden inaugurar las protagonistas de la historia.

La narrativa de Mariana Enriquez (Buenos Aires, 1973) ha despertado un indudable interés en la academia, mucho mayor que otras escritoras contemporáneas suyas. Desde 2018 se han publicado, solo en revistas indexadas, más de 50 artículos académicos sobre ella. Se ha estudiado ya, por ejemplo, su feminismo (Choi, 2023); la aporofobia (Bautista, 2024); cómo trata la violencia sexual (Pietrak, 2021); el trauma que queda todavía de la dictadura militar en Argentina (Barberán Abad, 2024; Bustamante Escalona, 2019; Ferrada Alarcón, 2022; Leandro-Hernández, 2018); el tabú, con el caso de la necrofagia (Cabrerá, 2021), o la enfermedad (Cannavacciuolo, 2019).

Centrados exclusivamente en “Las cosas que perdimos en el fuego” hay ya tres estudios publicados en estos índices: Choi (2023), Contreras (2024) y Sánchez (2019); y varios más, también valiosos, en publicaciones no indexadas: Olmedo (2022), Rodal Linares (2023), Rodríguez de la Vega (2018) y Romano (2022). Sus características específicas respecto al resto de su producción cuentística, su condición militante de literatura feminista e, incluso, haberle dado título al libro que lo contiene (es además el relato que lo cierra), justifican un tratamiento singular, una mayor visibilidad, que se verá probablemente incrementada cuando aparezca la versión cinematográfica en la que trabaja la directora Prano Bailey-Bond.

Este trabajo tiene por objeto analizar cómo Mariana Enriquez organiza esa respuesta, tan desconcertante, a la violencia machista en “Las cosas que perdimos en el fuego”. Aporta, respecto a esos trabajos anteriores, una reinterpretación de esa reacción colectiva de las mujeres ardientes, al vertebrar su trama con la estructura y elementos del mito de Prometeo. Explica cómo la autora argentina reanuda la cosmogonía que recoge este mito fundacional para reordenar el papel social de la mujer, como sucesora, obviamente, de Pandora, pero también de Prometeo, al replicar su desafío a los dioses, resignificando el sentido de las hogueras.

No es una referencia explícita en el cuento, pero puede apuntarse su significación política con los parámetros de la historia de Pandora, en el contexto más amplio que es el mito de Prometeo, con ese origen para la humanidad en el que la mujer, ideada como castigo para los hombres, es la culpable del mal en el mundo. Con una interpretación más suspicaz del mito, la Pandora que subyace al relato de Mariana Enriquez no es la responsable de esos males: al contrario, es la víctima, que ha tenido que cargar desde el principio con esa acusación que ha justificado la violencia contra ella.

Con esta premisa de partida, Enriquez retoma el mito de Prometeo —en el que el titán les roba el fuego a los dioses para dárselo a los hombres— con el fin de plantear una recivilización de la civilización, un nuevo punto de partida, a

cargo de las mujeres —víctimas de esa violencia legitimada con el mito de Pandora—, replicando los primeros pasos de Prometeo. Como él, perpetran un engaño con sus sacrificios ante el fuego: Prometeo engañó a los dioses ofreciéndoles del animal sacrificado solo su piel y sus huesos, quedando la carne para los hombres. Las mujeres ardientes engañan a los hombres ofreciendo con su sacrificio solo su piel, no su vida, porque no se queman hasta morir, sino solo hasta desfigurarse, para así perder su belleza, que las ha cosificado y convertido en propiedad de sus parejas. Los hombres que agreden a las mujeres, quemándolas, buscan matarlas. En su réplica, las mujeres ardientes lo que buscan no es morir, sino acabar con su belleza, o con el patrón tradicional de belleza, para cambiar los cimientos de una civilización que se sostiene sobre la opresión a las mujeres, que queda justificada en el mito de Prometeo por su maldad. Poner fin a ese canon de belleza tiene como objetivo obligar a los hombres a relacionarse de otro modo con ellas.

En la versión de Hesíodo del mito, Pandora es ignorada después de abrir la tinaja que libera los males enviados por Zeus al hombre (2021, pp. 35-36). En su reanudación del mito, Mariana Enriquez la rehabilita como arquetipo para las mujeres ardientes, la integra en su respuesta a la violencia que sufre desde entonces la mujer, asignándole el papel protagonista del relato de Prometeo. La recupera como personificación de la desobediencia (su otra característica junto a la belleza), para alterar las dinámicas sociales, con un discurso alternativo al que ha legitimado o tolerado las agresiones machistas.

Este análisis y propuesta de lectura es, a un tiempo, un ejercicio de filología, de literatura comparada y de hermenéutica. Estudia, desde la filología, las características y motivaciones de la narrativa de Mariana Enriquez; rastrea, desde la literatura comparada, otras narraciones similares en su contexto geográfico y literario, en tanto que muestran o bien la violencia machista, sin más, o bien la reacción a esta violencia, para crear como marco un corpus que no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo; y analiza, desde la hermenéutica, la estructura mitológica que soporta el cuento, para darle más profundidad a su signifi-

cación política, con una cosmogonía en torno al fuego que se presenta con la máxima radicalidad.

Con una metodología que se conforma a través de círculos concéntricos, delimitando con cada apartado el contexto de “Las cosas que perdimos en el fuego” para una comprensión más precisa, el objetivo de este estudio es analizar los distintos niveles de la trama que construye la autora para denunciar la violencia de género, desde su raíz misma, incardinada —en esta lectura que proponemos— en el origen mítico de la civilización. No se concreta en el cuento cuáles son *las cosas que perdimos en el fuego*. La referencia más inmediata para ubicar el título (que es, originariamente, el de una canción de Bastille) es el fuego provocado por las mujeres ardientes, o el fuego provocado por los agresores, ambos circunstanciales; pero cabe una tercera posibilidad, que explica mejor el enunciado en relación con la trama del cuento: ese fuego puede ser también el que en el mito roba Prometeo para dárselo a los humanos, para abarcar un marco temporal mucho mayor con el que explicar diacrónicamente una estructura social desigual. “A los hombres nunca los queman”, dice un personaje en “Los pájaros de la noche” (Enriquez, 2024, p. 42).

2. La víctima en el programa político de Mariana Enriquez

Mariana Enriquez ha publicado, además de algunas novelas, crónicas y libros de viajes, tres libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Estos cuentos, que son distintas casuísticas de los males que afectan a la sociedad argentina, apuntalan un discurso social propio que coloca a la víctima en su centro (Ferrari, 2024). Muchos de ellos son fundamentalmente casos de la incomprensión social que sufre la víctima, de cómo queda marcada para la sociedad tras ser agredida. Busca, como propuesta política, un tratamiento más complejo para esta. Para ello, la enfoca no tanto en su relación con el agresor como en su relación con el testigo. Evidencia el abandono de la víctima por parte de su comunidad: en estos relatos, lejos de ser redimida tras haber sido agredida, la víctima carga con las culpas de la propia agresión, des-

pojada incluso de su condición de víctima, con un rol que se trastoca del todo, porque es percibida por los testigos como una amenaza, que les produce miedo, aversión o repugnancia. De este modo, le sirve a la autora como síntoma de la situación de desigualdad que sufren las víctimas (actuales o potenciales), al haberse acomodado su comunidad a estas circunstancias, hasta el punto de verse convulsionada no por la agresión en sí, sino por su visibilidad, por el modo en que se muestra descaradamente lo que ha pasado. La víctima, al dar cuerpo a la agresión, convierte a los demás en testigos, y con ello los obliga a sentir vergüenza, a exponerse también ellos ante ella, a sentir una responsabilidad, como afirma John Keane (2000, pp. 149-151).

Frente a la dicotomía tan interiorizada entre civilización y barbarie, que le sirvió de tópico a la literatura latinoamericana en el pasado, la premisa que subyace en estas narraciones —muy cerca de lo que Elsa Drucaroff llamó “civilibárbarie” (cit. en Bustos, 2020, p. 28)— es que es esa misma civilización la que favorece o tolera la agresión; que en la conciencia común de sus ciudadanos la barbarie, lo que lo desequilibra todo, es en todo caso el comportamiento de la víctima que no oculta y asimila sin más la agresión.

Tras esta aceptación generalizada de la injusticia está la consideración de la víctima como tabú, la voluntad común de ocultarla, que utiliza Enriquez para desenmascarar el cinismo con el que se ha abordado habitualmente el problema (con sus circunstancias: las causas y consecuencias de esa agresión). Testa a la sociedad en su conjunto a partir de su eslabón más débil: lo que Mike Davis ha llamado “residuos sociales” (2016, p. 35), como el vagabundo de “El carrito” o el niño desaparecido de “El chico sucio”, o el niño-monstruo encadenado de “El patio del vecino”. La incompreensión y falta de ayuda a la víctima, que queda aislada, es el tabú que se destaca sobre los demás, del que derivan los demás, más puntuales, más ceñidos a cada ámbito (dentro de la familia, el barrio o la ciudad). Es, en su diagnóstico, el pecado capital de la sociedad latinoamericana, del que hace responsables no solo a los agresores, sino también a los testigos, incapaces de ayudar al agredido, o reacios a ayudarlo. “Testigo” —

como recuerda Agamben (2005, p. 15)— deriva de *tertis*, es el tercero en un proceso entre dos contendientes. El testigo en los relatos de Mariana Enriquez se muestra ante todo perplejo, incapaz de entender el horror que trasluce lo cotidiano que esos tabúes sociales intentan esconder. Sucede en “Chicos que faltan”: “[...] ellos sinceramente no tenían idea de lo que pasaba, no podían explicarlo; solamente sabían que les daba mucho miedo” (Enriquez, 2019, p. 167), explica el narrador de la actitud de los protagonistas. Un miedo que Pablo Brescia llama “miedo metafísico” (2020, p. 138), porque surge de la experiencia del extrañamiento, que hace ver la realidad de otro modo. También en “Bajo el agua negra”, en donde una fiscal voluntariosa se ve impotente cuando trata de luchar contra las dinámicas perversas que permean toda estructura social (Enriquez, 2017, pp. 155-156), cerca de lo que María Angélica Semilla Durán ha llamado el “halo tóxico que paraliza a la comunidad” (2018, p. 271).

En su análisis de la narrativa de Mariana Enriquez, Fernanda Bustamante Escalona (2019, p. 33) distingue cuatro tipos de violencia “de los cuerpos y sobre los cuerpos”: 1) las violencias del patriarcado y de la sexualización normalizadora, 2) las violencias producto de la instauración del neoliberalismo y las crisis económicas, 3) las violencias culturales y políticas y 4) las violencias del pasado histórico ante los crímenes de Estado y la violación de los derechos humanos. Para este ejercicio de literatura comparada, nos centramos en la primera de ellas.

3. La narrativa contemporánea como repositorio de agresiones machistas

En sus *Reflexiones sobre la violencia*, John Keane (2000, p. 84) avisa que la evaluación de la violencia es tan imprescindible como difícil. Difícil por su carácter subjetivo, dice Slavoj Žižek (2009, p. 10): porque depende de su contraste con un fondo de nivel cero de violencia. En 2004, Roberto Bolaño escribe de los asesinatos contra las mujeres en el norte de México. La estructura de la parte de los crímenes es la de un listado de aproximadamente 350 páginas con las víctimas, ordenado cronológicamente, con las circunstancias de cada una de las muertes, en

un mismo escenario, en un contexto extremadamente hostil con ellas que se muestra impenetrable, indescifrable, como en las visiones de Florita Almada cuando se siente poseída: “En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca” (Bolaño, 2004, p. 575). Le quita a la violencia el atenuante de lo que se ha vuelto costumbre. Con el número descomunal de asesinatos recogidos, le imprime el efecto de lo que Walter Benjamin llamó “violencia mítica”: la que no es un medio para llegar a un fin, sino una manifestación de la voluntad o del ser de un dios (2010, p. 110).

Lo que escribe de los crímenes Bolaño lo proyecta hacia lo que él llama el “horror”, más abstracto, al que da en su narrativa un tratamiento metafísico, en busca de una fundamentación general como problema último para entender la realidad. Otros autores en la literatura hispanoamericana actual, en cambio, han preferido acercarse a ese horror que conforma la violencia a partir de historias concretas, como si fueran los flancos por los que atacar intelectualmente esa abstracción: junto a “Las cosas que perdimos en el fuego”, hay otros relatos particularmente incisivos que con sus tramas ponen a prueba los planteamientos más convencionales de la violencia, como eje paradigmático de este tópico.

Hay dos elementos que se repiten básicamente en sus tramas. El primero es la falta de motivaciones fuertes, contundentes, pensadas detenidamente, para la agresión, que se da únicamente porque las circunstancias le son favorables, como si hubiera una inercia o inconsciencia en el desarrollo de los hechos. El segundo, asociado a este, es la ausencia de consecuencias sobre el agresor, que sale del plano una vez cometido el ataque, sin espacio en el relato para una sanción o reproche social, o al menos para una valoración moral del narrador, lo que evidencia como fondo de la historia una tolerancia generalizada, normalizada, hacia estos abusos (y, con ello, también hacia la exclusión, la humillación y la dominación de las víctimas).

Para la construcción de ese primer marco referencial, más abarcador, sobre la violencia, en

general, pueden servirnos como representativos: “Sin rostro”, de Junot Díaz (Santo Domingo, 1968), en el que un joven, que por sus graves deformaciones físicas es marginado por todos, también por su familia, es agredido despiadadamente por otros chicos. “Hojas de afeitar”, de Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970), en el que unas estudiantes depilan a la fuerza, en los aseos del colegio, a otra compañera (o compañero) a la que han señalado —y estigmatizado— como la más velluda. “Balneario” de Pilar Pedraza (Toledo, 1951), en el que la narradora, una mujer que está muerta, es humillada y maltratada en la morgue por ser obesa, igual que lo fue en vida. “El efecto de la luz sobre los peces”, de Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), en el que un individuo solitario reduce su vida a contemplar cómo se atacan y devoran entre sí los peces que compra con este fin para su acuario. “Coro” y “Biografía”, de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976): el primero sobre un grupo de mujeres ricas que, tras una noche de fiesta en la casa de una de ellas, se ensañan con su servicio doméstico, hasta matar accidentalmente a una de las criadas; el segundo, sobre una escritora a la que insulta y amenaza con matar el hombre que la contrata para escribir su biografía, que muestra un comportamiento esquizoide. “Los curiosos”, de Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973), en el que los testigos de una operación de rescate de un cadáver en el río Medellín comienzan a agredir al viudo de la víctima, al hacerle responsable del ahogamiento del Pájaro Solano, el buzo que debía sacar del agua el cuerpo. O de la misma Mariana Enriquez: “El chico sucio”, en el que un niño sin hogar desaparece, probablemente asesinado por su madre en un ritual satánico, y “La Virgen de la tosquera”, en el que una joven se venga de dos amigos que se han burlado previamente de ella, haciendo que unos perros salvajes los ataquen.

Sobre la violencia específicamente machista podemos señalar: “Lilly” de Guillermo Arriaga (Ciudad de México, 1958), en el que los primos de una joven discapacitada la violan repetidamente y acaban matándola cuando esta pasa unos días con ellos en su casa. “La cueva” de Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981), en el que se repiten a lo largo del tiempo, en la prehistoria, las

agresiones sexuales a una mujer. “Treinta monedas de carne” de Marcelo Luján (Buenos Aires, 1973), en el que una joven que va a ser agredida sexualmente por un grupo de hombres delata la ubicación de su compañera de viaje, a la que envidia por su físico, para que la violada sea ella en su lugar. “Monstruos” de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), en el que unas niñas descubren que es su padre quien viola a la cuidadora que les ha advertido siempre de la naturaleza real de los monstruos más peligrosos. O de la misma Mariana Enriquez, en su último libro de cuentos: “La desgracia en la cara”, en el que una madre confiesa a su hija cómo fue violada de joven por un hombre sin rostro, en una maldición que se repite con cada generación; y “Diferentes colores hechos de lágrimas”, en el que los vestidos de una mujer muerta revelan en quienes se los ponen, al sentir en ellas mismas las agresiones fantaseadas por el hombre que se los ha vendido, su viudo, cómo este hubiera querido agredirla de no haberse muerto.

4. La narrativa contemporánea como repositorio de reacciones audaces ante la violencia machista

Aunque el contexto de fondo es el mismo —una sociedad tolerante con la violencia contra las mujeres, que se concreta en las facilidades para cometer las agresiones y en la ausencia de consecuencias para los agresores— hay también en la literatura ejemplos puntuales de reacciones exitosas contra esa violencia. Como marco para analizar desde esta perspectiva “Las cosas que perdimos en el fuego”, tomamos cinco relatos, decididamente desafiantes, de autores hispano-americanos y españoles coetáneos de Mariana Enriquez: “Amor”, de María Bastarós (Zaragoza, 1987); “Luto”, de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976); “El horóscopo dice”, de Antonio Ortuño (Guadalajara, México, 1976); “Los frutos más dulces”, de Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961) y “Una mujer notable” de Angélica Gorodischer (Buenos Aires, 1928). Resuelven con distintas soluciones formales un problema de fondo que les es común: cómo narrar una respuesta eficaz ante una agresión machista que ponga a prueba su verosimilitud, su credibilidad, en circunstancias tan adversas.

Siguen un patrón similar para la venganza, con elementos comunes como la agresión, el contexto que tolera la agresión y un final no previsible para esa agresión; pero, con sus distintas reacciones, se colocan en distintos niveles en una escala de audacia que va desde el ataque al agresor, usando igualmente la violencia, hasta otros modos de defenderse que implican una vuelta de tuerca en su ajuste de cuentas. En un extremo, los relatos de Bastarós y Ampuero narran una venganza estándar, la violencia para combatir la violencia, con una nueva agresión que es, además, solo física. En el de Ortuño hay una violencia directa contra los agresores, pero se inflige tras una emboscada, después de engañarlos con una estrategia más sofisticada. En el otro extremo, en el cuento de Navarro y, sobre todo, en el de Gorodischer, hay una venganza sin violencia (directa): sus personajes usan recursos más sagaces, utilizando la propia violencia de los agresores para combatirlos, para protegerse ellas. No se vuelven invulnerables a la violencia, pero aprovechan el sinsentido de esa violencia, la hacen suya, en un ejercicio de pensar una respuesta alternativa a la pura violencia que es también la de “Las cosas que perdimos en el fuego”.

“Amor”, de María Bastarós (2021), narra en presente el momento inmediatamente después de la acción que soporta el relato, que el narrador evita contar hasta el final. En una sola escena, presenta, cuando todo ha terminado ya, a la protagonista junto a un cadáver tan desfigurado que es difícil reconocer el cuerpo. Va imbricando la descripción de la escena —el juego en que se convierte para la mujer el ir identificando las distintas partes de la cara del cadáver— con la historia de la relación que tuvo ella con el hombre que está muerto, con una sinécdoque muy eficaz de la cara machacada con el todo de la vida del individuo al que pertenecía. Avanza así el cuento hacia su desenlace: la explicación de por qué está muerto ese hombre y, fuera de plano, por qué está muerta su compañera de piso. La protagonista y el narrador se recrean en los daños que muestra el cuerpo. El tono es frío, provocador, desde el título mismo, por lo que tiene de decididamente vengativo. Es el relato de un ajuste de cuentas, sin más disquisiciones morales —tras haberlo ma-

tado— que la pena y la culpa por haber llegado tarde para salvar a su compañera y solo poder vengarla (p. 94).

Con su título, “Luto”, María Fernanda Ampuero (2018) apunta al luto de Marta y María por la muerte de su hermano, Lázaro, el personaje bíblico al que resucitó Jesucristo. En el relato, las hermanas celebran su muerte comiendo como no han podido hacerlo antes, cuando él vivía con ellas. Lo hace sobre todo María, a la que Lázaro, desde que la sorprendió masturbándose —“goza del pecado carnal”, le dice a Jesús—, la ha humillado, golpeado y violado, y permitido que otros hombres también lo hicieran (p. 74). Al quedarse solas, Marta trata de compensar a María por no haberse atrevido a protegerla de su hermano y de tantos otros hombres mientras este vivía. El vórtice del relato es ese remordimiento o conciencia de culpa, del que Marta no ha conseguido librarse, a pesar de sí haberla vengado, de algún modo, a escondidas, aumentando el sufrimiento de su hermano en los últimos días de su enfermedad (pp. 78-79).

Hay en “El horóscopo dice”, de Antonio Ortuño (2014), una tensión latente entre los peligros, tan tangibles, que describe la narradora y la tranquilidad que demuestra, a pesar de quedar tan expuesta a ellos. Es una trabajadora en una línea de ensamblaje de una fábrica que debe volver cada noche a su casa atravesando un barrio que todos temen, pero en su narración transmite para sí una seguridad que no encaja con lo que dice de tantas víctimas. Escribe:

Es cierto que existen peligros. [...] Muchas compañeras, no se ha podido saber con precisión cuántas, jamás vuelven a la fábrica. Algunas porque se cansan de la mala paga o la ruda labor, suponemos. Otras, porque las arrebatan de las calles cercanas. (Ortuño, 2014, s. p.)

Se siente en peligro cuando la acompaña otra compañera, no cuando vuelve sola, disciplinada, cuidándose también de la policía, caminando “veloz y sin distracciones”. El comienzo del relato le aporta al lector una primera pista: “Mi padre no es querido en el barrio” (Ortuño, 2014, s. p.). De su madre no dice nada, queda la duda de si ha

sido una de esas víctimas. De su padre dice que se pasa el día en el patio de la casa, mirando la calle, mientras bebe, y que no le gustan los policías. El desenlace completa la información, y justifica el temple de la narradora, que recoge una tentativa de agresión que acaba revelándose como un caso más de una rutina bien establecida del padre y la hija. La muerte de los agresores —sabemos por el diálogo final de los dos— no sobreviene de intentar salvarla, sino que es el fin premeditado de haber querido padre e hija o bien tomarse la justicia por su mano o bien vengarse, haciéndoles caer en la trampa, como a otros antes.

“Los frutos más dulces”, de Hipólito G. Navarro (2016), narra el plan de una adolescente, que comienza entonces su pubertad, para vengarse de su tío, después de pegarla, visiblemente excitado, tras verla colgada por las piernas de la rama de un árbol. El relato, muy breve, la muestra subida a ese mismo árbol, porque necesita avisar a los chicos del pueblo de que su tío ha rellenado con cristales uno de los melones que cultiva, harto de que se los destrocen haciéndoles agujeros para masturbarse y eyacular dentro de ellos. El resto son unas pocas analepsis, para entender el punto de partida de la historia, y una prolepsis: lo que la protagonista idea con uno de los chicos, con una astucia sorprendente. Tiene sexo con su amigo: es su primera vez, y con la sangre que le provoca la penetración unta el melón lleno de cristales para que su tío crea haberse vengado, ganar tiempo, quedar embarazada y poder acusarlo de haberla violado. Lo cuenta el narrador en el último párrafo del relato; y lo acompaña de la información acerca de un intento anterior de violación que le había ocultado al lector, para que este pueda entonces recalcular la proporcionalidad de la respuesta, que en un principio pudo parecerle desmesurada (p. 286).

“Una mujer notable”, de Angélica Gorodischer (2019), se asoma mínimamente al género fantástico para narrar cómo madrina y ahijada idean una estrategia para que esta pueda escapar del maltrato que sufre de su marido. “Me parece que vas a tener que morirte” (p. 338), le dice su madrina cuando le pide ayuda. La ahijada narra la historia de la pareja, la degradación de la relación, con los cambios en el comportamiento de

él. “Sos una idiota, m’hijita”, le dice su madrina cuando le cuenta los maltratos, “Pero les ha pasado a muchas” (p. 338), le dice también, antes de explicarle su plan, que parece ya bien testado: ella debe morir, o al menos hacer creer a todos que ha muerto, asesinada por su marido, para lo que debe seguir un duro entrenamiento que incluye aprender a atravesar objetos o permanecer encerrada en un ataúd casero varios días. Funciona bien: “Así que llegó el día pero se lo resumo. Lo provoqué y me pegó. Caí al suelo y me morí. No tuvo salvación: se lo llevaron preso y todavía está ahí en la sórdida gayola” (p. 340). Ella comienza una nueva vida, hace todo lo que quiere, dice, pero ni pensar en casarse de nuevo.

El título, “Una mujer notable”, alude a la madrina, pero también a la narradora, y —como se desvela al final del relato— a la niña recién nacida que será su ahijada: todas ellas con unas capacidades extraordinarias, que apuntan a un tipo o saga de mujeres capaces de rebelarse contra el orden patriarcal, como las mujeres ardientes de Mariana Enriquez. Más allá de la venganza puntual, parecen proponer un cambio de paradigma en la relación entre ambos sexos.

5. El fuego como iconografía de la violencia

En dos de sus cuentos, Mariana Enriquez centra la trama en la violencia física que ejercen sobre sí mismos los personajes, como parte de un ritual, al sacrificarse ellos mismos. En “Nada de carne sobre nosotras”, la protagonista, atraída por la calavera que ha encontrado en la calle, simplemente decide dejar de comer para adelgazar hasta consumirse, hasta parecerse a esta, a la que ha construido incluso un altar: “Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas [...]. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotras” (2017, p. 128). En “Carne”, la violencia es más palpable, de distinta naturaleza, además, en cada momento de la trama: primero el personaje se mutila a sí mismo para suicidarse y luego otros personajes, sus fans, se comen su cuerpo en un rito que muestra esencialmente su condición grotesca. Escribe el narrador, con las fórmulas de una crónica:

Santiago apareció en una habitación de hotel de Once, con todo el cuerpo cortajeado: había usado una gillete y un Tramantina a

conciencia para despellejarse los brazos, las piernas, el vientre. En el brazo izquierdo, había cortado hasta el hueso. En el pecho era posible ver el esternón. Y, posiblemente semiinconsciente, se había cortado la yugular con un tajo audaz y preciso. No se había mutilado la cara. (Enriquez, 2019, p. 127)

Y un poco después: “Las chicas habían abierto el féretro para alimentarse de los restos del Espina [Santiago] con devoción y asco; alrededor del hueco daban testimonio de su esfuerzo los charcos del vómito. [...] Dejaron los huesos limpios” (Enriquez, 2019, p. 130).

Tiene otro cuento, “Los peligros de fumar en la cama”, en el que utiliza el fuego como desencadenante en una trama que termina con una víctima. Es circunstancial, un accidente, por fumar una anciana en la cama; no es intencionado, no es parte de un ritual, como ocurre en “Las cosas que perdimos en el fuego”, pero con relación a este segundo relato, publicado siete años después, aporta algunas anticipaciones en torno a la atracción por el fuego de algunos de sus personajes. La protagonista es solo testigo lejano de los hechos. Escribe el narrador omnisciente:

El fuego estaba lejos, y Paula volvió a la cama. Después supo por el siempre informado portero que se había tratado de un incendio en el quinto piso de un edificio que quedaba a la vuelta. Había una muerta, una mujer paralítica, postrada, que se había dormido en la cama con el cigarrillo encendido entre los dedos. (Enriquez, 2019, p. 180)

Con todo, la noticia despierta en ella elucubraciones en torno a los beneficios de morir quemada. Continúa un poco después la narración:

Estaba empezando a imaginarse que la señora del quinto piso debía haber visto las llamas subir desde los pies, y como no sentía nada en las piernas, debió haber dejado que la manta se incendiara. Y seguramente habría pensado por qué no dejar que el fuego continuara e hiciera su trabajo, debía ser doloroso, pero ¿cuánto podía tardar antes de que una mujer como ella, vieja y con los pulmones agotados, se desmejorara? (Enriquez, 2019, p. 181)

El clímax del relato no es el accidente en el que se quema la anciana, sino los amagos de la protagonista de iniciar un incendio en su propia cama, fascinada por el fuego, por sentirlo ella misma, al final del cuento:

Hizo anillos con el humo dentro de la carpa [su cama] y se aburrió. Entonces decidió apoyar la brasa sobre la sábana para ver cómo se agrandaba el círculo de bordes anaranjados hasta que parecía peligroso, hasta que el fuego crepitaba y se aceleraba. Entonces apagaba el fuego en la sábana a los golpes, y los restos de tela quemada flotaban en la carpa. La hacían reír los pequeños incendios circulares. (Enriquez, 2019, p. 184)

El fuego es la metáfora manida para el amor que consume a quien ama. “Más que la llama queman amadores”, escribe el Marqués de Santillana (2000, p. 154). “Yo soy ardiente, yo soy morena / yo soy el símbolo de la pasión”, escribe Bécquer en su rima XI (2006, p. 68). “Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera [...] Mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego”, escribe García Lorca en *Bodas de sangre* (2021, p. 165, acto 3, cuadro final). Pero el fuego aparece también en otros relatos contemporáneos como desencadenante de una adversidad o una catástrofe. En “Una mala luna”, de Marcelo Luján, por ejemplo, una madre desquiciada lanza a su hija discol a una sartén con aceite hirviendo, lo que le provoca gravísimas quemaduras, le desfigura el rostro, al igual que les sucede a las mujeres ardientes de “Las cosas que perdimos en el fuego”. Hay un fuego en la literatura que se desentiende del amor; que, como metáfora, lo que busca es indagar, a partir de su potencial destructor, en otros pliegues de la realidad.

El también argentino Luciano Lamberti (2017), en “El cazador, los galgos, la liebre”, apunta a esa revelación con un cuento que, en un primer momento, puede parecer solo un conjunto disperso de historias, pero que tiene soterrado, como hilo conductor, una poética en torno a la escritura como conocimiento. Los apartados que abren y cierran el relato cuentan la historia de la Loca Gribando. El primero re-

lata su muerte, quemada: “A los dos meses se mató tirándose querosén y prendiéndose fuego” (p. 58). El último, cuenta la experiencia del bombero que encontró el cadáver: “Empezó diciendo que como bombero había visto muchas cosas terribles. [...] Todas esas cosas había visto y podía convivir con ellas, pero lo de la loca fue demasiado” (p. 69). En medio, otro de esos capítulos es la historia de una pintora de provincias que le cuenta al narrador por qué escribe: “Ella pensaba escribir sobre una experiencia que podría iluminar a las demás como un claro en el bosque, y corregirlo y aumentarlo durante toda su vida” (p. 65). Lo explica más un poco después, mediante una analepsis, que presenta una escena en la que la pintora conoce a un hombre con la cara desfigurada con el que ha mantenido una relación epistolar y que la ha rescatado de una crisis existencial profunda:

Sentía paz, sentía que el claro del bosque se iba abriendo dentro suyo. Después se levantó y dijo que tenía que irse. Él le preguntó si estaba preparada. Ella dijo que no sabía. Él se desanudó los cordones que ataban la máscara, se la sacó y le mostró la cara. Sobre eso escribo, me dijo la mujer. Sobre su cara. (Lamberti, 2017, p. 69)

Unidas las dos historias, el relato de Lamberti es la ejemplificación de la escritura como sinécdoque, como el desarrollo de la parte con la ambición de mostrarlo todo: la indagación de la realidad en su conjunto a partir solo de la muerte de la Loca Gribando en un incendio, como si se tratara de una epifanía.

No es un caso aislado “Las cosas que perdimos en el fuego”: ni en la narrativa de Mariana Enriquez ni en la literatura contemporánea y coterránea de esta autora argentina. Mariana Enriquez, que merodea este argumento en otros de sus cuentos, probando, aislados, algunos de sus elementos, como la violencia autoinfligida o la fascinación por sentir el fuego, queda también arropada por otros autores y obras actuales en los que el fuego es, a un tiempo, el desencadenante de una adversidad y el mecanismo para comprender el mundo de un modo más complejo.

6. El fuego en “Las cosas que perdimos en el fuego”

El cuento se presenta como una reconstrucción *a posteriori* de los hechos, que pone en primer plano una teoría o hipótesis sobre lo sucedido. Tiene la estructura de una crónica, con el relato de los acontecimientos, pero también de una tesis con la que el narrador intenta organizar lo ocurrido a partir de su interpretación del objetivo colectivo de las protagonistas, difícil de desentrañar en última instancia.

El cuento narra unas causas o antecedentes: las agresiones machistas a distintas mujeres, con el mismo método, quemándolas; y la reacción desconcertante de un grupo de mujeres que se queman a sí mismas para quedar desfiguradas, como protesta contra esas muertes. El narrador enumera primero las agresiones: la historia de la chica del subte, que pide dinero besando a los usuarios del metro de Buenos Aires con la cara desfigurada; la historia de Lucila, una modelo conocida, que murió una semana después de que su pareja, el futbolista Mario Ponte, le prendiera fuego en la cama; y la historia de Lorena Pérez y su hija, quemadas, también con una botella de alcohol, por el padre de la niña, antes de suicidarse. Cuenta sus casos por el efecto que tienen en la conciencia de Silvina y de su madre, por su condición de desencadenantes de la acción que llevarán a cabo junto a las demás mujeres ardientes, a partir de la concentración espontánea en la que se conocen muchas de ellas, a la puerta del hospital donde ingresan a las últimas víctimas. Ese día, delante de una cámara de televisión, la chica del subte enuncia una reflexión que sirve como punto de giro para el desenlace del relato: “Si siguen así, los hombres van a tener que acostumbrarse. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enriquez, 2017, p. 190). Verbaliza la motivación para quemarse ellas mismas, como la solución más radical para acabar con el problema de la violencia de género: terminar con su belleza, para dejar de resultarles atractivas a los hombres.

Los primeros trabajos que se han publicado sobre este cuento apuntan, obviamente, a la resistencia femenina como su tema central,

con distintos intereses: Vanessa Rodríguez de la Vega (2018) lo ha analizado desde el concepto de patriarcado de Judith Butler y de Gerda Lerner, y desde la relación que establece Foucault entre cuerpo y poder, como denuncia de una biopolítica de los cuerpos bellos. Nora Domínguez (2018) se ha centrado en los rostros desfigurados en un contexto más general —relaciona diferentes propuestas estéticas contemporáneas— en torno a los feminicidios. Laura A. Sánchez (2019) ha partido también de Foucault, y de Simone de Beauvoir. Berenice Romano lo ha planteado desde la reconsideración y apropiación de la noción de monstruo, en un escenario apocalíptico en el que la violencia reconfigura nuevas formas que conforman un modo de resistir. Escribe:

El cuerpo quemado se transforma en cuerpo de resistencia que exhibe un contexto de violencia de género. Las mujeres se empoderan a partir de la recuperación de sus cuerpos para subvertir la violencia y resignificarla; así, de cuerpos arrebatados por el otro, se transforman en cuerpos abyectos y monstruosos que se imponen al mundo que los rodea. (Romano, 2022, p. 6)

Nadina Olmedo (2022) lo ha planteado como una coalición femenina, como una forma de sororidad ante los ataques machistas. Eun-Kyung Choi (2023) ha leído el cuento de Mariana Enriquez como la versión femenina del relato del héroe, con la heroína naciendo del fuego purificador. Selma Rodal Linares (2023), por último, lo ha estudiado desde los procesos retóricos que afectan a las relaciones entre los significantes que organizan el espacio social, a partir de la teoría de Laclau y Mouffe. Entiende que el cuento desmonta la identidad hegemónica de la mujer al desarticular la dicotomía nosotras-ellos.

A pesar de la referencia expresa en el cuento a las hogueras en las que se quemó a las brujas en el pasado, solo este último estudio apunta a las posibles relaciones intertextuales del fuego. Rodal Linares (2023) alude, sin detenerse en ello, a la similitud de las hogueras con los aquelarres. Los demás no explican las posibles consideraciones estéticas y políticas de la elección del fuego como material con el que autolesionarse o desfigurarse. Centran sus trabajos en el aparatage crítico que

pueda avalar teóricamente, desde fuera del texto, esa motivación general de rebelarse ante la violencia machista; no estudian cómo se despliega narrativamente esa reacción en la trama del relato, por qué las mujeres se deciden por ese método y no por otro, y las consecuencias de ello.

Es solo al final del cuento cuando aparecen las brujas, como referencia obvia, de carácter histórico, en tanto que víctimas de procesos sumarios. María Helena, una de las mujeres ardientes, amiga de la madre de la protagonista, habla de ellas buscando la comparación. Dice: “Les cuento [a las reclusas] que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¡que nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta?” (Enriquez, 2017, p. 196). El número de brujas quemadas es la referencia para calcular cuántas hogueras pueden ser necesarias:

—Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.

—Eso es mucho —dijo Silvina.

—Depende —intervino su madre—. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil.

—Cuarenta mil es un montón —murmuró Silvina.

—En cuatro siglos no es tanto —siguió su madre.

—Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá. (Enriquez, 2017, p. 196)

Con todo, asociar las hogueras de las mujeres ardientes con los aquelarres es sugerente pero impreciso. Un aquelarre es una reunión de brujas en la que se llevan a cabo rituales y hechizos en un lugar apartado y secreto, presidida, según algunas fuentes, por Satanás, que se presenta como macho cabrío. Los testimonios, recogidos de testigos no demasiado fiables en los juicios a las brujas, hablan de danzas, banquetes, ofrendas a Satanás y orgías, pero no necesariamente de un fuego, cuyo simbolismo es más general, en tanto que elemento de un rito o una ofrenda, no exclusivamente un rito satánico. Además, Mariana Enriquez elude en su texto toda referencia a las cualidades o poderes de las brujas.

Desde este folclore, la única asociación que admite el cuento para el fuego es la quema de brujas: válido solo para interpretar lo que han hecho los hombres con sus víctimas al prenderles fuego, en el pasado y en el presente; no para las hogueras que hacen las mujeres ardientes para quemarse a sí mismas. El paralelismo sirve exclusivamente para los agresores y, si acaso, para su percepción de las víctimas. Vincular la acción de las mujeres ardientes con las brujas no ayuda a explicar su motivación, ¿por qué se queman? El cuento no parece buscar una conexión en tal sentido: no identifica en ningún momento a las mujeres ardientes con brujas. Usa la referencia a las brujas solo como recordatorio de las condiciones históricas que han facilitado o legitimado esa violencia contra las mujeres, en tanto que han sido identificadas como las responsables de cualquier mal (cfr. Federici, 2017). De las brujas solo toma su condición sobrevenida de culpables y, por tanto, de merecedoras del castigo.

Para una comprensión más plena de la estructura narrativa del cuento, funciona mejor la referencia a Pandora. De este modo, se le puede dar al relato un segundo nivel en su interpretación, con sus concomitancias con el mito de Prometeo. Puede leerse como la repetición y adaptación de los acontecimientos que en su día explicaron el origen de la civilización, pero intercambiados los papeles de sus actores —Pandora reemplaza en sus funciones a Prometeo— para dar lugar a una nueva civilización en la que la mujer no es el castigo de los dioses a los hombres, sino protagonista de su emancipación. Escribe el narrador: “Todo era distinto desde las hogueras. Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse. [...] ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2017, pp. 195-196).

7. El ensamblaje mítico de “Las cosas que perdimos en el fuego”

Silvina se muestra suspicaz con el programa de las mujeres ardientes. Su implicación es parcial, lejos del entusiasmo de su madre o de María Helena. Las hogueras, como praxis de su reivindicación, le generan muchas dudas. Piensa: “¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué

tenía que respetarlas?” (Enriquez, 2017, p. 193). El narrador, muy cerca de ella, la usa para calibrar el proyecto, para evidenciar su radicalidad, su audacia extrema. Su sensibilidad es la que se espera del lector, al que necesariamente impacta la lectura del cuento. “Las cosas que perdimos en el fuego”, a diferencia de otros relatos de Mariana Enriquez, no es de terror fantástico, es decididamente realista, pero su escenario bordea lo insólito para producir en quien lo lee un evidente malestar o incomodidad, por esa violencia que practican contra ellas mismas: lo desacostumbra de una violencia machista que permea nuestras sociedades actuales. “Sus compañeros ni estaban enterados de la quema de la madre y la niña. Se están acostumbrando, pensó Silvina. Lo de la niña les da un poco más de impresión, pero sólo eso, un poco” (Enriquez, 2017, p. 190), reconoce el narrador. Pero ese impacto buscado no tiene solo una función estética: es también política, en respuesta a las agresiones que aparecen al comienzo del cuento, que son el coste de ese pacto social que ha avalado el mito de Prometeo, que ha hecho responsable de todos los males a Pandora y, con ello, ha justificado durante tanto tiempo la violencia contra las mujeres (Nadareishvili, 2008, p. 102), como si fuera un castigo merecido.

El relato necesita esa radicalidad para cuestionar desde su raíz misma los mitos fundacionales con los que se han legitimado las bases de nuestra civilización, tan negativo para el rol social de las mujeres. Para este segundo nivel en su interpretación, deconstruye y reformula el mito de Prometeo, usando sus mismos elementos para conformar otra propuesta, una alternativa que sirva de punto de partida para una nueva civilización sin tantos damnificados. Las mujeres ardientes entienden que para cambiar esa inercia deben proponer otro relato igualmente radical.

Prometeo es el titán amigo de los mortales. Es el fundador de una nueva existencia para los humanos, por robarle el fuego a los dioses, pero también por haber burlado antes a Zeus para conseguir un reparto más equitativo en las ofrendas. En su *Teogonía*, Hesíodo cuenta de Prometeo este episodio anterior al robo, que no está en otras versiones del mito. Lo presenta con una prolepsis, con el castigo que le llegará después de

robar el fuego; pero en su poema recoge también ese engaño previo, que es lo que causa que Zeus les quite el fuego a los hombres y que el titán lo robe y sea castigado por ello. Narra cómo Prometeo engaña a Zeus dándole de comer la grasa y huesos del animal sacrificado en la ofrenda, en lugar de su carne, que guarda para los hombres:

Ocurrió que cuando dioses y hombres mortales se separaron en Mecona, Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando engañar la inteligencia de Zeus. Puso, de un lado, en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey. De otro, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa.

[...] [Zeus] Cogió con ambas manos la blanca grasa. Se irritó en sus entrañas y la cólera le alcanzó el corazón cuando vio los blancos huesos del buey a causa de la falaz astucia. (Hesíodo, 2021, vv. 535-557)

Con el engaño, Prometeo reivindica a los mortales frente a los inmortales; busca un equilibrio en la relación entre ambos, tan desigual entonces. Las mujeres ardientes hacen lo mismo: reivindican a las mujeres ante los hombres en un nuevo relato fundacional que plantea el comienzo de un posible nuevo mundo. Para inaugurar una nueva civilización, o una nueva etapa en la civilización, son las sucesoras de Pandora las que replican o rehacen la tarea que en el mito lleva a cabo Prometeo. Al igual que este roba el fuego a los dioses, también las mujeres ardientes les roban el fuego a los hombres, le dan un nuevo sentido. De ahí que no se comprenda lo que están haciendo: “Ahora que había una hoguera por semana, todavía nadie sabía ni qué decir ni cómo detenerlas” (Enriquez, 2017, p. 189). Los engañan, porque en las hogueras no se sacrifican a sí mismas, sino solo su piel, y con ella su belleza. Su piel es el equivalente a los huesos del buey en el mito contado por Hesíodo. Replican el método de los agresores al prenderse fuego, pero resignifican la agresión, le dan un nuevo sentido, se apropian del fuego. Exigen así otra relación entre hombres y mujeres, al poner fin a una belleza o a un canon de belleza que ha servido históricamen-

te para cosificarlas y, de este modo, conservar el derecho de posesión de los hombres.

En la versión de Protágoras del mito de Prometeo no hay ninguna referencia a Pandora, ni Zeus ni el titán están enfrentados. Su planteamiento es otro: como el fuego, un saber puramente técnico, no es suficiente para la organización social de los hombres, Zeus envía a Hermes para que lleve a los hombres el sentido moral y la justicia. En la versión de Hesíodo, en cambio, el desenlace del relato llega con Pandora, como el castigo que Zeus envía a los hombres por el robo del fuego. La caracteriza, en tanto que arquetipo de la mujer, en oposición al hombre. Es irreflexiva frente a la naturaleza moderada del hombre. Es de naturaleza oscura y destructiva. Es desobediente, curiosa y mentirosa, además de bella, un “bello mal”. Es ella quien libera en el mundo todos los males que contenía una tinaja que Epimeteo, su marido, y hermano de Prometeo, le pidió que no abriera.

Hesíodo no aclara el destino de Pandora. Indica solo que en el fondo de la tinaja queda escondida Elpis, que tradicionalmente se ha traducido como “esperanza”. Pero si a Elpis se la traduce como “arrogancia” (es una propuesta minoritaria dentro de los estudios filológicos), cabe un final alternativo, con la prolongación del mito, con el que revertir ese proceso de domesticación de la mujer (*ἡμερος* sirve tanto para animales y plantas como para seres humanos): es con esa arrogancia con la que actúa la chica del subte al comienzo del relato de Mariana Enriquez:

Su método era audaz: subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. [...]. La chica del subte, además, se vestía con jeans ajustados, blusas transparentes, incluso sandalias con tacos cuando hacía calor. Llevaba pulseras y cadenitas colgando del cuello. Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo. (2017, pp. 185-186)

O con la que actúan María Helena y la madre de Silvina al final, cuando no quieren que

las hogueras terminen nunca, o se impacientan porque no ven a Silvina decidida a quemarse también ella (Enriquez, 2017, pp. 196-197).

8. Conclusiones

Como señala unánimemente la literatura académica, “Las cosas que perdimos en el fuego” narra la resistencia de las mujeres a la violencia machista que sufren. También este trabajo estudia la respuesta audaz de las mujeres ardientes ante varias agresiones en las que los hombres queman a sus parejas. Hace dos aportaciones al estudio de este cuento: 1) Lo analiza en el contexto, primero, de la literatura hispanoamericana actual, en tanto que tematiza la violencia de género y distintas reacciones a esta violencia, y, después, en el contexto de la narrativa de Mariana Enriquez, en tanto que esta se vertebra desde su atención a la víctima, al tratamiento que la víctima recibe de su comunidad, que la deja desprotegida y señalada. 2) Aporta un marco interpretativo para su lectura a partir del mito de Prometeo y la figura de Pandora, por sus estructuras equivalentes en torno al fuego.

Con este paralelismo, atiende una característica central del relato, que no es abordada en estos otros estudios: justifica la radicalidad de la propuesta de las protagonistas, quemándose ellas mismas, como elemento político, no solo estético: por la necesidad de cuestionar la raíz misma del mito fundacional de nuestra civilización, para reubicar socialmente a las mujeres, tras haber legitimado el mito su castigo como responsables de todos los males que sufre la humanidad. Las mujeres, sucesoras de Pandora, son en el relato de Mariana Enriquez las que repiten la audacia de Prometeo, engañando a los hombres, al replicar las hogueras no para inmolarse ellas, sino para acabar con su belleza, y así terminar también con su cosificación, para demandar una nueva relación entre hombres y mujeres. Con esas mismas hogueras se apropian del fuego, resignifican el ritual, para exigir una nueva organización social en la que las mujeres queden exoneradas de la acusación a Pandora.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Pre-Textos.
- Ampuero, M. F. (2018). *Pelea de gallos*. Páginas de Espuma.
- Ampuero, M. F. (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Arriaga, G. (2008). *Retorno 201*. Verticales de bolsillo.
- Barberán Abad, S. (2024). Silencios fantásticos, relato truncado: la memoria de la dictadura y sus vacíos en Mariana Enriquez. *Orillas* 13, 23-41. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/614>
- Bastarós, M. (2021). *No era a esto a lo que veníamos*. Candaya.
- Bautista, A. V. (2024). La construcción del "otro" desde la "aporofobia" en dos relatos de Mariana Enriquez. *Desde el sur* 16(4), e0063. <https://doi.org/10.21142/DES-1604-2024-0063>
- Bécquer, G. A. (2006). *Rimas y leyendas*. España-Calpe.
- Benjamin, W. (2010). *Crítica de la violencia*. Biblioteca Nueva.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Anagrama.
- Brescia, P. (2020). Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enriquez y (antes) Fernández. *Orillas* 9, 133-151. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/55/53>
- Bustamante Escalona, F. (2019). Cuerpos que aparecen, "cuerpos-esqrache": de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enriquez. *Taller de letras* 64, 31-45. <https://doi.org/10.7764/tl6431-45>
- Bustos, I. S. (2020). Monstruos, muertos y otras historias del borde: gótico y civilizarbarie en "Bajo el agua negra", de Mariana Enriquez. *Boletín GEC*. 25, 28-43. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/3683>
- Cabrera, M. S. (2021). Necrofagia, abyección, tabú y muerte del genio: una hipótesis de lectura de "Carne", de Mariana Enriquez. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 50, 409-414. <https://doi.org/10.5209/alhi.79827>
- Cannavacciuolo, M. (2019). Bajo la piel de la enfermedad: dos cuentos de Mariana Enriquez. *Orillas* 8, 43-57. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/121/116>
- Choi, E. (2023). (Otras) lecturas feministas sobre "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Bulletin of Hispanic Studies* 100(3), 329-339. <https://doi.org/10.3828/bhs.2023.22>
- Colanzi, L. (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Páginas de Espuma.
- Contreras, M. B. (2024). Monstruosidad y militancia en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Orillas*. 13, 43-59. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/631>
- Davis, M. (2016). *Planeta de ciudades miseria*. Akal.
- Díaz, J. (1996). *Los boys*. Mondadori.
- Domínguez, N. (2018). Entre lo singular y lo colectivo. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 36, 35-45. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/3105>
- Enriquez, M. (2017). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2019). *Los peligros de fumar en la cama*. Anagrama.
- Enriquez, M. (2024). *Un lugar soleado para gente sombría*. Anagrama.
- Federici, S. (2017). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños.
- Ferrada Alarcón, R. (2022). Variaciones críticas de lo fantástico y espectral en "Cuando hablábamos con los muertos" de Mariana Enriquez. *Nueva revista del Pacífico* 76, 88-110. <https://doi.org/10.4067/S0719-51762022000100088>

- Ferrari, E. (2024). La posesión como variante del relato de fantasmas: la atención a la víctima como propuesta estética y política de Mariana Enriquez. *Castilla. Estudios de Literatura* 15, 308-331. <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.308-331>
- García Lorca, F. (2021). *Bodas de sangre*. Catedra.
- Gorodischer, A. (2019). Una mujer notable. En Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (Coords.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (pp. 335-340). Páginas de Espuma.
- Hesíodo (2001). *Obras y fragmentos*. Gredos.
- Keane, J. (2000). *Reflexiones sobre la violencia*. Alianza Editorial.
- Lamberti, L. (2017). *El asesino de chanchos*. Marbot Ediciones.
- Leandro-Hernández, L. (2018). Escribir la realidad a través de la ficción: el papel del fantasma y la memoria en "Cuando hablábamos con los muertos", de Mariana Enriquez. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico* 6(2), 145-164. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.522>
- Luján, M. (2020). *La claridad*. Páginas de Espuma.
- Meruane, L. (2023). *Avidez*. Páginas de Espuma.
- Nadareishvili, K. (2008). Aeschylus' "mysogynism" in Orestia. *Phasis* 11, 101-108.
- Navarro, H. G. (2016). *Los últimos percances*. Seix Barral.
- Olmedo, N. (2022). Todos nuestros miedos: violencia de género y terror en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez. *Tesis* 20, 315-326. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i20.23525>
- Ortuño, A. (2014). El horóscopo dice. *Revista Buen Salvaje [on line]* (18 de noviembre de 2014) <https://revistabuensalvaje.wordpress.com/2014/11/18/el-horoscopo-dice/>
- Pedraza, P. (2019). Balneario. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón (Coords.), *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (pp. 89-96). Páginas de Espuma.
- Peri Rossi, C. (2007). *Cuentos reunidos*. Lumen.
- Pietrak, M. (2021). Violencia sexual de la dictadura argentina en clave para/porno/gráfica: "Ni cumpleaños ni bautismos" de Mariana Enriquez. *Moderna språk* 115(3), 14-29. <https://doi.org/10.58221/mosp.v115i3.6808>
- Rodal Linares, S. (2023). La retórica agonista en "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez. *Cuadernos de CILHA* 38, 1-30. <https://doi.org/10.48162/rev.34.059>
- Rodríguez de la Vega, V. (2018). Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enriquez. *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* 8(1). <https://doi.org/10.5070/T481039390>
- Romano Hurtado, B. (2022). El imaginario escatológico de Mariana Enriquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*. *ILCEA* 48, 1-19. <https://doi.org/10.4000/ilcea.15794>
- Sánchez, L. A. (2019). Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enriquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir. *Acta literaria* 59, 107-119. <https://doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>
- Santillana, M. (2000). *Antología poética*. Akal.
- Semilla Durán, M. A. (2018). Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enriquez. *REVELL* 20(3), 261-278.
- Vásquez, J. G. (2010). Los curiosos. *El futuro no es nuestro*. Diego Trelles Paz (Coord.). Uqbar Editores.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Paidós.

Cinco versiones de un triángulo: las transposiciones de “La intrusa” de Jorge Luis Borges

Five Versions of a Triangle: Film Adaptations of “The Intruder” by Jorge Luis Borges

Alfredo Dillon

Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina

Contacto: adillon@uca.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0001-7571-6693>

RESUMEN

Este artículo ofrece un análisis comparativo de las adaptaciones cinematográficas del cuento “La intrusa” de Jorge Luis Borges, publicado originalmente en 1966. El corpus abarca cinco transposiciones de diferentes países y décadas: *Ghazal* de Masoud Kimiai (Irán, 1976), *A intrusa* de Carlos Hugo Christensen (Brasil, 1979), *Oraingoiz izen gabe* de José Julián Bakedano (País Vasco, 1986), *El tres de copas* de Felipe Cazals (México, 1986) y *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993). El artículo examina cómo cada película reinterpreta los temas del cuento —el deseo, los celos, la lealtad y la violencia— y reconfigura los personajes principales en función de diversas sensibilidades socioculturales respecto de los roles de género. En todos los films, la construcción cronotópica —necesariamente heterogénea al comparar producciones de cinematografías diversas— reitera el contraste entre dos espacios antagónicos; esa dialéctica espacial se superpone con la dialéctica de género que define los vínculos entre los protagonistas. Al explorar estos films, el artículo indaga en el atractivo universal y la especificidad local de la literatura de Borges, con particular interés en las diversas inflexiones que asumen la masculinidad y la feminidad en las sucesivas versiones audiovisuales, realizadas en contextos culturales heterogéneos. También se abordan algunos desafíos de la transposición audiovisual del estilo narrativo de Borges, caracterizado por la radical subordinación del personaje a la trama.

Palabras clave: Literatura latinoamericana; Literatura argentina; Jorge Luis Borges; Cine y literatura; Transposición.

ABSTRACT

This article offers a comparative analysis of the cinematic adaptations of Jorge Luis Borges’ short story “La intrusa”, originally published in 1966. The corpus covers five adaptations from different countries and decades: *Ghazal* by Masoud Kimiai (Iran, 1976), *A intrusa* by Carlos Hugo Christensen (Brazil, 1979), *Oraingoiz izen gabe* by José Julián Bakedano (Basque Country, 1986), *El tres de copas* by Felipe Cazals (Mexico, 1986), and *La intrusa* by Jaime Chávarri (Spain, 1993). The article examines how each film reinterprets the story’s themes — desire, jealousy, loyalty, and violence— and reconfigures the main characters according to various sociocultural sensibilities regarding gender roles. In all the films, the chronotopic construction —necessarily heterogeneous when comparing productions from diverse cinematographies— reiterates the contrast between two opposite spaces: the country and the city, the interior and exterior of the home. This spatial dialectic overlaps with the gender dialectic that defines the relationships between the main characters. By exploring these films, the article investigates the universal appeal and local specificity of Borges’ literature, with particular interest in the various inflections that masculinity and femininity assume in successive audiovisual versions, made in heterogeneous cultural contexts. It also addresses some challenges of the audiovisual transposition of Borges’ narrative style, characterized by the radical subordination of character to plot.

Keywords: Latin American Literature; Argentine Literature; Jorge Luis Borges; Film and Literature; Film adaptation.

1. Introducción

Jorge Luis Borges publicó “La intrusa” en 1966¹, como parte de la segunda edición de *El Aleph*; unos años después, en 1970, el cuento pasó a integrar *El informe de Brodie*. Es uno de los textos de Borges más adaptados en el cine, solo superado por “Emma Zunz”, otro relato cuyo título alude a un personaje femenino. Juliana Burgos (la intrusa) y Emma Zunz pueden pensarse como personajes opuestos: la primera es pura pasividad, mientras que Emma parece tener las riendas de su propio destino.

En este artículo nos enfocaremos en el análisis comparado de las transposiciones cinematográficas de “La intrusa”. El corpus abarca películas de distintos continentes y de diferentes décadas, desde Brasil hasta Irán, y desde la década de 1970 hasta los años noventa: se trata, en todos los casos, de “adaptaciones transculturales” (Hutcheon, 2013, p. 145). El análisis de estas versiones audiovisuales no pretende evaluarlas en función de su fidelidad al cuento de Borges —lo que supondría asumir la subordinación del cine a la literatura—, sino dar cuenta de las proximidades y distancias entre los diversos textos.

Consideraremos cinco versiones: la más célebre es la de Carlos Hugo Christensen (*A intrusa*, Brasil, 1979), que sin embargo no es la primera. Tres años antes, Masoud Kimiai había realizado *Ghazal* (Irán, 1976), la primera transposición del cuento. En la década siguiente, en 1986 —año de la muerte de Borges— se estrenan otras dos películas: *Oraingoiz izen gabe* (“Todavía sin nombre”, en euskera), filmada en el País Vasco y dirigida por José Julián Bakedano; y *El tres de copas* de Felipe Cazals (México), que a diferencia de las anteriores no se presenta explícitamente como una adaptación del cuento, sino que constituye una versión libre. Por último, consideraremos *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993), película televisiva producida por la TVE en el marco de un ciclo denominado *Cuentos de Borges*, que incluyó otras cinco películas.

El análisis se enfoca en cómo estos films reconfiguran los temas presentes en el cuento —el deseo, los celos, la lealtad y la violencia—, al tiempo que resignifican a los personajes principales a partir de distintas concepciones sobre la

masculinidad y la feminidad. En todas las películas, la construcción del cronotopo —inevitablemente diversa al tratarse de producciones pertenecientes a distintas tradiciones cinematográficas— reproduce la oposición entre dos espacios en conflicto; esta tensión espacial se articula con una dialéctica de género que estructura las relaciones entre los protagonistas.

La relación entre el cine y la literatura de Borges ha sido objeto de varias investigaciones. En este campo, la primera referencia clave es Edgardo Cozarinsky (1981), seguido por los libros de Estela Cédola (1999) y Gonzalo Aguilar y Emilia-no Jelicié (2010). A partir de estos estudios, varios trabajos han explorado el interés de Borges en el cine, sus posiciones como crítico cinematográfico en la revista *Sur*, sus trabajos como guionista junto con Adolfo Bioy Casares (con particular atención a la película *Invasión*, dirigida por Hugo Santiago en 1969), la influencia intermedial del cine en la escritura borgeana y, por supuesto, las transposiciones audiovisuales de su narrativa en el cine argentino e internacional, entre otros abordajes (Freire, 2003).

2. “La intrusa”, relato local y global

El interés de cinematografías de todo el mundo por la obra borgeana evidencia la universalidad que alcanzó su literatura; no hay otro escritor argentino tan global —y a la vez, tan local—. En su clásico libro sobre Borges, Beatriz Sarlo (2003) lo define como un escritor “en las orillas”, y asocia ese ideologema con los márgenes de la ciudad, pero también con los márgenes de la literatura universal. Sarlo conceptualiza la obra borgeana como “literatura de conflicto” (2003, p. 12): cosmopolita y nacional a la vez, la literatura de Borges es universal pero tiene un anclaje muy concreto en la Argentina.

En 1970, cuando publica *El informe de Brodie*, Borges ya era un escritor consagrado internacionalmente (Sarlo, 2003, p. 111). En esos cuentos, y particularmente en “La intrusa”, reaparecen varios de los tópicos borgeanos: el mundo de los orilleros, la oposición entre el campo y la ciudad, la idea del doble (plasmada aquí en los dos hermanos protagonistas), las virtudes de la lealtad y el coraje. En el prólogo, Borges admi-

te esta recurrencia: “Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono” (p. 1022).

El narrador sugiere de entrada la existencia de más de una “versión” de la historia que va a contar, subrayando el origen oral de la trama (“Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida...”, [p. 1025]) y, a la vez, evidenciando la prioridad de los argumentos por encima de los personajes en la poética borgeana. El propio Borges, al narrar el proceso creativo de “La intrusa”, señala la prioridad del concepto por encima de los personajes: “Yo empecé por una idea abstracta, lo cual no augura nada bueno; la idea de que la esencial pasión argentina es la amistad” (Borges y Ferrari, 2005, p. 236). También atribuye la idea del desenlace a su madre, Leonor Acevedo (Panesi, 1999, p. 59).

La trama plantea un triángulo que involucra a dos hermanos y a una mujer (la “intrusa” del título). En tal sentido, “La intrusa” se desvía de algunos rasgos con los que suele caracterizarse (más bien: caricaturizarse) la literatura borgeana, poniendo en el centro una pasión amorosa. Los principales núcleos narrativos (Barthes, 1972), que han sido respetados por la mayoría de las versiones cinematográficas, pueden resumirse de la siguiente manera: un hombre se enamora de la mujer de su hermano mayor; el hermano mayor se da cuenta y, para evitar el conflicto, le ofrece compartirla, pero eso no evita que persista el recelo que se ha instalado entre ellos; intentan alejarse de ella, pero fracasan; finalmente, el hermano mayor decide matar a la intrusa para restablecer la armonía fraterna. El cuento ha sido objeto de múltiples lecturas feministas, tanto desde la crítica (Brant, 1999; Di Paolo Harrison, 2019; Fitzgerald, 2006; entre otros) como desde la propia literatura, como en el cuento “Los intrusos” de Martha Mercader (1989).

La prioridad del vínculo entre hermanos no solo remite a la “pasión argentina” de la amistad: también evoca el “mandato” de unidad fraterna postulado en el *Martín Fierro* (“Los hermanos sean unidos, / porque esa es la ley primera”), texto central del canon argentino con el que la obra de Borges ha entablado múltiples diálogos, lecturas y reescrituras. En contraposición con ese

mandato, el cuento alude al episodio bíblico de Caín y Abel (“Caín andaba por ahí” [p. 1027]). Al presentar su relato, el narrador sostiene que en la historia de los Nilsen se cifra “un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos” (p. 1025): la frase puede leerse como una afirmación sobre los códigos de los orilleros, pero también sobre el modo de ser de los argentinos, ubicados en las orillas de Occidente.

Las coordenadas espaciales y temporales del relato son precisas: los hechos suceden en Turdera (al sur de la ciudad de Buenos Aires), “hacia mil ochocientos noventa y tantos”. Los hermanos se llaman Cristian (el mayor) y Eduardo (el menor); la primera vez se los menciona como “los Nelson”, pero luego el narrador aclara que “los llamaban los Nilsen”, y asume esta denominación. También los menciona como “los Colorados”, en referencia a su color de pelo, signo de su genealogía (“Dinamarca o Irlanda, de las que nunca oírían hablar, andaban por la sangre de esos dos criollos” [p. 1025]). La intrusa, que según el relato es más bien una cautiva, se llama Juliana y se distingue de los protagonistas no solo por su género, sino por sus rasgos étnicos: era “de tez morena y de ojos rasgados” (p. 1026). Esa doble diferencia se traduce en la subordinación total del personaje de la intrusa, de quien el narrador afirma que “era una cosa”.

Como en otros cuentos de su obra, Borges elige titular con el nombre de un personaje, pero en este caso no se trata de una protagonista, sino de una mujer que resulta apenas un objeto de conflicto entre los protagonistas. La intrusa no ejecuta ninguna acción ni pronuncia palabra alguna: es literalmente una “sirvienta” que obedece las decisiones de los personajes masculinos, a quienes atiende “con sumisión bestial” (p. 1027). A lo largo de la narración, es objeto de transacciones —sexuales y económicas— decididas por otros: los hermanos la venden para resolver su conflicto; luego vuelven a comprarla. A la vez, paradójicamente, el cuento sugiere que Juliana ejerce un cierto poder sobre estos hombres: el amor que sentían por ella “los humillaba” (p. 1026).

Juliana se ajusta a la definición propuesta por Sylvia Molloy: “El personaje de Borges rara vez es *persona*, sí actante diseminado en el texto”

(1999, p. 70). Molloy postula que en los cuentos de Borges se da una nivelación por la cual el personaje deja de tener prioridad por encima del resto de los elementos narrativos: su existencia se subordina estrictamente a la trama, a tal punto que la ficción borgeana “cuestiona al personaje como unidad mimética, lo fragmenta hasta el anonimato, reduciéndolo a la letra” (1999, p. 69). Sobre este vacío van a operar en gran medida las transposiciones cinematográficas, particularmente los largometrajes, obligados con frecuencia a dotar de psicología y de singularidad a sus personajes, en contraposición con la “trivialidad del protagonista” (Molloy, 1999, p. 88) en las versiones borgeanas.

3. Versión brasileña: el verbo se hizo carne

A intrusa de Carlos Hugo Christensen (Brasil, 1979) es la versión cinematográfica más famosa de este relato: una fama alimentada por el alto voltaje erótico de la película, que motivó una exigencia de recortes por parte del Ente de Calificación Cinematográfica de la dictadura cívico-militar en Argentina. Al intento de censura —frecuente en la época— se sumó un elemento que agudizó la polémica: el propio Borges rechazó la película, en un gesto que, por otra parte, no era la excepción sino más bien la regla: es sabido que Borges despreció la mayoría de las versiones cinematográficas de sus cuentos.

Christensen —de ascendencia danesa, como los protagonistas de “La intrusa”— fue un director fundamental del cine argentino y brasileño. Empezó a producir en su Argentina natal en la década de 1940; en los años 50 y luego de varios conflictos con el peronismo, emigró a Brasil, donde continuó con su carrera. Pese a lo prolífico y lo innovador de su producción —fue pionero en el tratamiento del erotismo—, con frecuencia ha sido un director olvidado en ambos lados de la frontera (Gil Mariño, 2019). Sin embargo, en los últimos años ha surgido un renovado interés sobre su filmografía, en gran medida gracias a la conservación del filmico por parte de Fernando Martín Peña y a las restauraciones de la Film Noir Foundation.

A intrusa es una película brasileña, hablada en portugués, filmada en Brasil con actores

brasileños. La “brasileñización” de la historia implica, entre otras cuestiones, un desplazamiento desde los márgenes de Buenos Aires (Turdera, en el cuento) hacia los márgenes del Brasil: la acción transcurre en Uruguaiana, en el actual estado de Rio Grande do Sul, fronterizo con Argentina —y escenario relevante de otros relatos borgeanos, como “El muerto” y “Emma Zunz”—.

La construcción temporal del film respeta las coordenadas establecidas en el cuento (al comienzo, se nos informa que la acción transcurre en 1897), mientras que el espacio donde viven los Nilsen —presentado por medio de recurrentes planos generales de la pampa, que registran su inmensidad y a la vez subrayan el aislamiento de los hermanos en medio de ese paisaje— bien podría corresponder a la pampa argentina, aunque en este caso se trate de la pampa brasileña. Los personajes circulan principalmente entre tres espacios: el hogar, el prostíbulo y la pulpería. El ambiente remite al cine gauchesco y al western.

Panorámicas del cielo y la pampa, así como planos generales de los hermanos desplazándose a caballo por el territorio, van puntuando la narración y enfatizando la magnitud de la naturaleza. La asociación entre los hermanos y la naturaleza que los rodea alcanza su clímax en la escena del *ménage à trois*, en la que se desata la fuerza de la pasión, en simultáneo con la furia del viento que asola la pampa. En esa escena célebre, el guion explicita la condición primitiva, pulsional, precivilizada de los hermanos, quienes al violar el tabú primordial del incesto quedan identificados con la naturaleza “salvaje”.

En *A intrusa*, el triángulo de personajes principales se superpone con otro triángulo no menos significativo: el que compusieron los nombres de Jorge Luis Borges, Carlos Hugo Christensen y Astor Piazzolla, responsable de musicalizar la película. Esa conjugación de nombres centrales no alcanzó, sin embargo, para sortear la censura de la dictadura, avalada por el propio Borges en un texto titulado “Sí a la censura”, que se publicó en la revista *Somos* el 11 de diciembre de 1981, junto con otra columna escrita por Christensen y titulada “No a la censura”.

La película explicita el versículo bíblico del epígrafe, mientras que el cuento mencionaba la fuente (“2 Reyes, I, 26”), pero no el texto (cfr. Pérez Bernal, 2003). La decisión resulta coherente con una puesta en escena que busca justamente ser explícita, al menos desde el punto de vista sexual, y que subraya el homoerotismo latente en el vínculo entre los hermanos Nilsen. La interpretación de las figuras de David y Jonatán en clave homosexual no es una invención de Christensen, sino que ha sido señalada por múltiples lecturas. Entre ellas, la de Oscar Wilde, quien en su auto-defensa en el marco del proceso judicial por su relación con Alfred Douglas, mencionó a estos personajes bíblicos como ejemplos del “amor que no se atreve a decir su nombre” (en referencia a un verso de Douglas): “El amor que no osa decir su nombre, en este siglo, es el amor de un hombre maduro y un hombre joven, como el que existía entre David y Jonatan” (cit. en Contreras, 2001, p. 376).

La construcción homoerótica del vínculo entre los hermanos es funcional al cuestionamiento que la narración efectúa sobre la masculinidad tradicional. En una operación que se anticipa en 25 años a narraciones de éxito masivo como *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), el relato pretende deconstruir un estereotipo de masculinidad signado por la violencia física y representa un mundo rural de hombres (gauchos, compadritos, *cowboys*... orilleros) que andan a caballo, son troperos, beben, apuestan en las riñas de gallos, frecuentan el prostíbulo y la pulpería, usan armas blancas y se retan a duelo: una acumulación de elementos que también ha sido leída en clave de “costumbrismo *for export*” (Capalbo, 2011, p. 34).

Como plantea María José Somerlate Barbosa, la película “analiza la misoginia y la violencia del universo ‘viril’ de la región de las pampas, poniendo en jaque muchas nociones tradicionales de lo masculino y parodiando el universo bruto de los machos” (1998, p. 325; la traducción es mía). En la década de 1980, puede leerse una operación similar en algunos poemas de otro artista argentino que emigró a Brasil en busca de mayor libertad —política y sexual—: Néstor Perlongher.

En la decisión de explicitar las connotaciones homosexuales del vínculo entre los hermanos se funda principalmente el rechazo de Borges por la película. Sin embargo, Christensen no fue el primero ni el último en leer el cuento de esta manera: Estela Canto menciona que ella misma le mencionó a Borges su interpretación del vínculo fraterno en estos términos. En *Borges a contraluz*, Canto escribe: “Le dije que el cuento me parecía básicamente homosexual. Creí que esto —él se alarmaba bastante de cualquier alusión en este sentido— iba a impresionarlo” (1999, p. 98).

Según reconstruyen Aguilar y Jelicié (2016), Borges había querido evitar expresamente la interpretación del vínculo masculino en clave homoerótica. En una entrevista con el periodista Osvaldo Ferrari, el escritor había explicado su concepción del cuento:

Voy a mostrar dos hombres que prefieren su amistad al amor de una mujer. Ahora, como el concepto de amistad ha sido contaminado, bueno, por la sodomía, ¿no?, yo pensé: para que nadie pueda sospechar eso, voy a hacer que esos dos hombres sean hermanos. (Borges y Ferrari, 2005, p. 236)

Junto con esta cuestión, lo que Borges rechaza en la película es la presencia del sexo. Ahí donde Borges elige el pudor y la elipsis (“Nadie sabrá los pormenores de esa sórdida unión, que ultrajaba las decencias del arrabal” [p. 1026]), Christensen elige mostrar. El narrador de Borges parece sustentar su relato en los rumores y las versiones que han circulado por el barrio (“dicen”, “parece”, “creo”), es decir, narra desde fuera del hogar de los Nilsen; la cámara de Christensen, en cambio, entra en la casa y en la habitación de la intrusa. Aquello que el narrador literario desconoce (“Esto, y lo que ignoramos, ayuda a comprender lo unidos que fueron” [p. 1026]), la narración cinematográfica lo *sabe*. El narrador de Borges, atravesado por los ecos de la mirada social, juzga los hechos (alude a “aquel monstruoso amor”); la narración de Christensen, en cambio, observa con neutralidad el encuentro sexual del trío protagónico, que funciona en el relato como el clímax que restituye —provisoriamente— la armonía.

El cine hace presentes los cuerpos, que en el cuento eran pura letra, y esa materialidad física será considerada “pornográfica” por Borges, quien utilizará justamente la “obscenidad” del film como argumento para defender la censura aplicada por la dictadura. La puesta en escena del sexo elude el romanticismo y la pornografía; está más bien atravesada por una animalización de los cuerpos y sus pulsiones eróticas. También la violencia física asume una consistencia mucho más concreta que en el cuento, por ejemplo en la escena en la que Eduardo le corta la mano a Daniel Ibarra, o en el primer plano del cadáver de Juliana.

El guion incorpora textualmente todas las líneas de diálogo presentes en el cuento. Corresponden al personaje de Cristian, el único que habla, y determinan giros fundamentales en la narración: 1) la invitación a Eduardo a “usar” a la intrusa mientras él se va a una “farra”; 2) la decisión de recuperar a Juliana cuando descubren que ambos la siguen visitando a escondidas; 3) la propuesta de “salir a dejar unos cueros” en lo del Pardo, que en realidad es una excusa para llevarse el cadáver de Juliana; 4) la frase final, en la que Cristian confiesa que mató a la intrusa.

También hay un guiño a la literatura borgeana en la frase “Morir es una costumbre / que sabe tener la gente”, incorporada a “Milonga de João Ibarra” (aunque en realidad pertenecía a la “Milonga de Manuel Flores”, incluida en *Para las seis cuerdas*). Además, de boca de un personaje escuchamos: “Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica”. La frase —que, en el marco de esta película, sugiere una vez más la homosexualidad de los hermanos, puesto que no dejan de pensar en Juliana— pertenece a otro cuento de *El informe de Brodie*, “Historia de Rosendo Juárez” (1037), que comparte varios elementos con “La intrusa”; entre ellos, una concepción de la masculinidad que implica el desprecio por la mujer.

En el mundo de los orilleros de Borges, dicha concepción está necesariamente asociada al duelo. La película presenta una sucesión de duelos entre los hermanos y otros hombres, aunque parece sugerir que el duelo más importante —el que genera la mayor tensión narrativa, es decir, el

duelo entre Cristian y Eduardo— no se despliega en la pulpería o en la intemperie de la pampa, sino en la cama. La puesta en escena del sexo —ajena a los códigos de la pornografía, pese a la denuncia de Borges— evoca la representación de los duelos entre orilleros, y viceversa: la furia de los cuerpos, su coreografía sincronizada, resulta análoga en ambos tipos de escena. La imagen final —un plano general de los hermanos en medio de la pampa— señala el fin del conflicto y el advenimiento de la reconciliación definitiva. Sobre la pantalla aparece, en portugués, la última frase del cuento de Borges mientras la cámara se aleja, dejando solos a los hermanos en la intimidad de su abrazo.

4. Versión iraní: el sacrificio de la bruja

Menos estudiada que la película de Christensen, *Ghazal*, de Masoud Kimiai (Irán, 1976), fue en rigor la primera transposición cinematográfica de “La intrusa”, realizada en un contexto mucho más remoto. La filmografía de Masoud Kimiai abarca más de 30 películas estrenadas a lo largo de siete décadas: la primera, *Bigane biya* (en español, *Ven, extraño*), es de 1968; la más reciente, *Khaen-koshi* (en español, *Matando al traidor*), de 2021. La crítica suele destacar su segundo film, *Qeysar* (en español, *César*), de 1969, como uno de los principales representantes de la llamada Nueva Ola iraní, coincidente con los movimientos de renovación cinematográfica de la década de 1960 en Europa y en América Latina (y en la que también emerge otro director iraní más familiar para el público occidental, Abbas Kiarostami).

Con guion del propio Kimiai, *Ghazal* se estrena cuando el director ya se encuentra consolidado en el campo cinematográfico iraní. En el film pueden reconocerse varios rasgos considerados como característicos de su poética autoral, como la filmación en locaciones reales, el enfoque documentalizante y un estilo de cámara inquieto (Khosrowjahi, 2015, p. 241). El título de la película alude al nombre de la intrusa, lo que marca una diferencia significativa con las versiones de Borges y Christensen: el sustantivo común despectivo (“intrusa”) deja lugar al nombre propio. Este desplazamiento es consistente con el tratamiento del personaje femenino en la película: a diferencia de las Julianas de Borges y de Christensen,

aquí Ghazal (interpretada por Pouri Baneai) es un personaje más activo, que toma la palabra, decide y expresa su deseo. Contrariamente a lo que podría sugerir el prejuicio orientalista, de todo el corpus de adaptaciones, la intrusa iraní es la menos sumisa.

Sin embargo, ello no implica necesariamente una visión positiva sobre el personaje femenino. Por el contrario, mientras la película de Christensen construye cierta empatía con la intrusa —por ejemplo, en los planos subjetivos que identifican al espectador con la mirada de Juliana, víctima del sometimiento sexual—, en la película de Kimiai, en cambio, Ghazal representa el pecado. En este film será ella, provocadora, quien sugiera por primera vez la idea del triángulo; los hermanos la calificarán como “desvergonzada” y como “venenosa”. La condena moral —que en Borges recaía sobre los tres personajes, y que en Christensen estaba ausente— se reserva aquí exclusivamente para el personaje femenino.

El guion mantiene la misoginia de los hermanos Hojat (el mayor) y Zeini (el menor), quienes constantemente cosifican a las mujeres. Ghazal sigue siendo aquí un objeto de intercambio entre los hombres, una mercancía; basta revisar el modo en que Hojat le presentará la mujer a su hermano, enfatizando tres aspectos: su belleza física, sus habilidades domésticas (“sabe cocinar y lavar”) y su precio (“He pagado un buen dinero para conseguirla”). Para explicarse la atracción que ejerce sobre ellos, Zeini compara a Ghazal con una bruja, otro lugar común del machismo (“Su maldición puede secar todo el bosque”).

“Ghazal” significa en persa “canción” o “poema amoroso”, pero mientras esas composiciones se refieren a un amor sublime, la película presenta un amor viciado, que viene a corromper el afecto que se tenían los hermanos. El guion de Kimiai introduce una modificación significativa en el argumento de Borges: aquí Ghazal es una prostituta desde el principio (“Ghazal nos pertenecía a todos”, dice un hombre en un bar), mientras que en el cuento no sabemos qué hacía la mujer antes de llegar a la casa de los hermanos, y solo tras ser expulsada y vendida por los Nilsen terminará en el prostíbulo.

El mayor contraste con la película de Christensen se da en la representación del sexo, que aquí resulta totalmente elidido: en cada encuentro sexual, la cámara de Kimiai se queda fuera de la cabaña (mientras que la de Christensen ingresaba a la habitación); el espectador solo escucha en *off* las risas de la pareja. En este punto, la poética del director iraní comparte el pudor de la literatura borgeana.

El tema del triángulo amoroso entre dos hermanos y una mujer ya estaba presente en el argumento de la primera película de Kimiai, *Ven, extraño*, que retoma la historia de Caín y Abel, tal como lo hace Borges en su cuento. En la ópera prima del director, el conflicto se resolvía con el suicidio de uno de los hermanos (Shams, 2012, p. 37); en *Ghazal*, en cambio, se respeta la solución ideada por Borges, con la diferencia de que son los dos hermanos (y no solo el mayor) quienes planean y ejecutan el asesinato de la mujer: ambos la apuñalan, y el espectador la ve morir en primer plano.

A partir de una lectura atravesada por la perspectiva religiosa, Hormuz Kéy (1999) propone una interpretación sacrificial de la muerte de Ghazal, considerando que en la poética de Kimiai la idea de “sacrificio” se asocia con una visión política preocupada por la “unidad” de la comunidad nacional (en este caso, preservada por medio de la unión de los dos hermanos). Sussan Shams sostiene una lectura similar, e identifica la “muerte sagrada” como un tópico recurrente en el cine de este director: “Los destinos anunciados de los héroes kimianos nos reenvían al culto del mártir” (2012, p. 41; la traducción es nuestra).

La configuración espacial y temporal —el cronotopo filmico— respeta varios elementos de la versión original. Por un lado, se mantiene la idea del aislamiento de los hermanos, quienes conviven en una cabaña alejada de la ciudad, donde comparten la habitación: cuando acuerden compartir a Ghazal, se turnarán para dormir afuera. El hogar está ubicado en medio del bosque, donde los hermanos trabajan como peones encargados de custodiar una zona dedicada a la explotación forestal. El guion ofrece una explicación para el aislamiento de los hermanos: han temido que alejarse de la ciudad, donde son temidos

y odiados, por la acumulación de conflictos con otros hombres.

Por otro lado, la acción se traslada al siglo XX: vemos automóviles, trenes y otros signos de modernidad, aunque estos aparecen solo cuando los hermanos abandonan su casa para ir —a caballo, como los Nilsen de Borges— a la ciudad. La narración sugiere que los hermanos llevan una vida premoderna, austera y tradicional, en tanto que la ciudad (el espacio moderno) representa otro estilo de vida, de donde vienen las mujeres y el dinero, y donde —como en el cuento de Borges— circulan las habladurías.

La puesta en escena destaca dos elementos naturales: el agua (vemos varias veces a los personajes lavando ropa; la cámara se detiene particularmente en el registro del río, donde terminará el cuerpo sacrificado de Ghazal) y el fuego (el elemento que mantiene el calor del hogar, que se apaga cuando llega Ghazal, y que en el desenlace terminará destruyendo la cabaña, en un último ritual de purificación). El incendio final determina la resolución del conflicto y la restitución de la armonía fraterna: lo último que veremos será una imagen de los hermanos cabalgando juntos hacia el horizonte, luego de que su hogar —envenenado por la intrusa— quede reducido a cenizas.

La construcción de los personajes masculinos recurre a varios elementos que ya estaban presentes en el cuento de Borges: los caballos, las armas, el alcohol y la violencia. Al describir su crianza en un pueblo, Hojat cuenta: “Lo primero que hacen es darte un arma. Y te suben a un caballo incluso antes de que aprendas a caminar. Te enseñan a ser el dios de la casa”. De esta manera, se presenta una visión tradicional de la masculinidad según la cual el rol de la mujer es atender al varón.

La distinción entre los dos hermanos retoma algunos elementos que aparecen en otras versiones de la historia. En el cuento de Borges, el hermano mayor era el único que tomaba la palabra (y las decisiones); en cierta medida, el hermano menor quedaba asimilado con el silencio y la pasividad de Juliana. La película de Christensen respeta el rol más activo del hermano mayor (Cristian): es quien trae a Juliana a la casa, quien decide compartirla con su hermano

menor, quien decide recuperarla luego de que la venden, y quien decide matarla.

En *Ghazal*, el hermano menor también está feminizado, no por medio de su caracterización física sino de sus acciones: se ocupa de las tareas domésticas (limpia, cose, cocina) y de atender a su hermano mayor. En este triángulo, el conflicto surge no porque el menor esté enamorado de la misma mujer que su hermano, sino porque siente que ella ha venido a reemplazarlo y arrebatarse el amor del mayor. En particular, la película se detiene en el lavado —símbolo de purificación—: esa tarea, que le correspondía a Zeini, quedará en manos de Ghazal cuando ella irrumpa en la casa.

Cuando Hojat le aconseja a Zeini que se case, él le responde: “Ninguna mujer soportará que te lave, te cocine y te cuide. Estaría celosa de mi amor por vos, hermano”. Al igual que en el cuento de Borges, en este hogar de hermanos no parece haber lugar para una mujer. Hojat contrapone explícitamente el modelo de mujer honrada (potencial esposa y madre) con el que encarna la prostituta Ghazal: “Si no tenemos esposas, ¿por qué no deberíamos disfrutar esto?”.

La imposibilidad de formar un hogar con la prostituta se ilustra en una escena que desconcierta al espectador: de pronto vemos salir a Ghazal de la cabaña, embarazada, y surge la incógnita de quién de los dos hermanos será el padre. La imagen resulta ser una broma de la mujer, que simulaba su panza con un montón de ropa que luego tirará al río. Pero deja instalada la inquietud en los hermanos: la llegada de esa mujer a sus vidas solo puede generar conflicto (“Nos traerá el infierno”, dice uno de ellos).

Mientras que en las versiones de Borges y Christensen los dos hermanos habitan un mundo exclusivo, sin referencias a otros familiares, el guion de Kimiai incorpora diálogos en que los hermanos recuerdan a su madre, Bibi (que en persa quiere decir “señora de la casa”), de quien Hojat afirma: “Fue la única mujer a la que he respetado”. De esta manera, la madre (Bibi), modelo de mujer honrada, queda contrapuesta con la prostituta (Ghazal). La figura femenina de Bibi encarna un mandato de reproducción familiar (“Ella decía que moriría feliz si veía a un hijo

mío”), pero la pecadora Ghazal no resulta apta para ese plan.

5. Versión vasca: la mujer como amenaza corruptora

La configuración del exterior como amenaza corruptora y de la mujer como vehículo de perdición son dos elementos que reaparecen en la lectura de “La intrusa” propuesta en *Oraingoz izen gabe* (José Julián Bakedano, País Vasco, 1986). Se trata de un medimetraje de 45 minutos de duración estrenado en un contexto —la década de 1980— marcado por el florecimiento del cine vasco (Fernández Penas, 2016). Su director, José Julián Bakedano, es reconocido no solo por su obra cinematográfica, sino también por su trabajo como crítico y como gestor cultural al frente de la cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao (Zunzunegui, 2016).

Los diálogos, como el título del film —traducido como “Todavía sin nombre”, en referencia al crimen “indecible” que cometen los hermanos—, están en euskera: una novedad para la época. Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1979 y el traspaso de competencias en materia de cine a la Comunidad Autónoma Vasca “se inició, a partir de 1981, una política de ayudas a la producción de películas de la que se beneficiarían muchos cineastas vascos” (Fernández Penas, 2016, p. 105), entre ellos, Bakedano. *Oraingoz izen gabe* contó no solo con el apoyo del gobierno autonómico, sino también con fondos del gobierno español, a través del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA).

La sinopsis presenta a los personajes principales como “dos hermanos *baserritarras*”, expresión que en euskera significa “agricultor” o “aldeano”. La película se filmó en el Duranguesado, una zona montañosa al sur del País Vasco. Reencontramos aquí el contraste entre la naturaleza y la ciudad, pero ya no se trata de la pampa ni del bosque, sino de la inmensidad de las montañas, donde los dos protagonistas —los hermanos Manuel y Ramón— viven aislados del resto de la civilización. La primera imagen del film es una panorámica del valle, acompañada por música cantada en euskera, y luego la cámara hace *zoom in* hacia la casa de los hermanos, aislada en

medio del paisaje. Este movimiento se invertirá al final, cuando la cámara se aleje desde la casa hacia el valle.

El guion estuvo a cargo de Bernardo Atxaga, un reconocido escritor vasco que en 2019 ganó el Premio Nacional de las Letras en España. Algunos críticos han señalado afinidades entre la narrativa de Atxaga y la de Borges, entre ellas el interés por el género fantástico, la irreverencia ante la tradición literaria occidental y la reivindicación de su condición periférica (Faber, 2004). En términos temporales, la película traslada la acción al siglo XX, como ya lo había hecho Kimiai en *Ghazal*. Cuando los hermanos descubren que ambos han estado visitando a la intrusa en el prostíbulo, a escondidas, la frase referida a los caballos (“De seguir así, los vamos a cansar a los pingos”) se reemplaza por una referencia al combustible (“¿Para qué gastar tanto dinero en gasolina?”).

El cuento de Borges señala que la intrusa “no podía ocultar alguna preferencia por el menor” (p. 1027), dado que él acepta las decisiones del mayor, pero no es quien las toma. La película de Bakedano se hace eco de esa preferencia: la narración se identifica con el punto de vista del hermano menor y, por medio de un *flashback* que muestra el asesinato de Esther (la intrusa), nos revela que él es inocente, pero asume la culpa por lealtad a su hermano mayor.

Justamente, una de las decisiones más originales del guion, que lo distinguen de las demás versiones de “La intrusa”, es la construcción del punto de vista narrativo. Vemos al hermano menor, Manuel, hablando a la cámara como si se dirigiera directamente al espectador, en una suerte de guiño documentalizante. La película avanza por medio de sucesivos *flashbacks* que van ilustrando la narración del personaje. Recién hacia el final, cuando se ilumine el fondo negro detrás de Manuel, nos daremos cuenta de que hemos asistido a su testimonio en un proceso judicial: el presente diegético coincide con el juicio a los hermanos.

Allí radica otra de las invenciones del film: esta es la única versión en la que se hace presente la ley estatal, que por definición permanecía ausente en el cuento de orilleros construido por

Borges (Sarlo, 2003, p. 159), pero que tampoco aparecía en las versiones de Christensen y Kimiai, cuyos desenlaces coincidían con el asesinato de la intrusa. Aquí, en cambio, el espectador es testigo del castigo que reciben los hermanos, quienes terminan en la cárcel, compartiendo la celda como antes habían compartido el encierro en el hogar y el trabajo en el invernadero (otro espacio cerrado).

Mientras que las versiones previas (Borges, Christensen, Kimiai) sugerían la restitución de la armonía fraterna tras la eliminación de la intrusa, aquí el crimen quiebra irremediablemente esa armonía. El último plano muestra a los hermanos en la celda, separados por un contraste de luces y sombras: el encuadre está partido al medio; Manuel (que se declara culpable aunque no participó del homicidio) ha quedado del lado de la luz, y Ramón, a quien no vemos, del lado de la sombra. Aunque están encerrados juntos, la unión de los hermanos se ha fracturado tal como lo había anticipado Manuel: “Una vez rota la rama del cerezo, es inútil intentar devolverla al tronco”.

La metáfora de la rama rota ocupa aquí el lugar que había tenido en *Ghazal* el fuego: símbolo de la potencia destructiva del amor femenino, de un afecto fraterno que se quiebra. Mientras que esos símbolos estaban ausentes en el cuento de Borges, el guion de Atxaga retoma las imágenes botánicas en varias oportunidades: en una conversación en la taberna, el dueño le dirá a Manuel que “la maleza arruina las flores”, en una analogía entre la maleza y las mujeres. La mujer como “mala hierba”, como amenaza que devora y destruye: cuando los hermanos reconocen que ambos están enamorados de Esther, Manuel se lamenta: “También nosotros hemos caído, como todos los demás”. Se explicita acá la idea del amor a la mujer como caída, como pecado (original) que contamina el hogar con la corrupción del exterior.

Bakedano ha dicho que, al leer “La intrusa”, Atxaga y él tuvieron la impresión de que los hermanos eran personajes vascos, y no daneses o irlandeses, como decía el cuento. El director eligió como protagonistas a dos actores no profesionales, porque una de sus preocupaciones principales era lingüística: quería que el euskera

sonara natural en la película (Oter y Zunzunegui, 2016). En el marco de esta construcción ficcional, resulta significativo que el personaje de la intrusa sea el único que habla español. Al igual que en el cuento, la narración transcurre en pocos espacios: el hogar, la taberna, el prostíbulo; solo en este último se habla español. La apertura del prostíbulo “trajo la perdición” al pueblo y a la casa de los hermanos, afirma Manuel.

Como en *Ghazal*, la narración explicita que Esther es prostituta desde antes de conocer a los hermanos; su llegada se asocia con la irrupción de los vicios del exterior en el hogar fraterno, hasta entonces preservado de la corrupción. Si bien Bakedano ha justificado esta decisión apelando al argumento de la verosimilitud, resulta difícil no hacer una lectura política de este contraste entre los hermanos que hablan euskera y la prostituta que habla español.

En la construcción de la mujer como vehículo de perdición —con reminiscencias, por supuesto, de la figura bíblica de Eva—, la película recupera otra operación que ya había aparecido en *Ghazal*: la contraposición entre los modelos de la mujer-madre (símbolo de virtud y pureza) y la mujer-prostituta (símbolo de vicio y corrupción). Cuando Ramón llega con Esther a la casa por primera vez, Manuel acepta a regañadientes la situación, y les hace un pedido: que no duerman en la habitación que perteneció a su madre muerta. En otras palabras, le pide a su hermano mayor que no profane la habitación materna permitiendo la entrada de una mujer indigna. Resuenan acá los ecos de la estructura edípica: los protagonistas están atravesados por la presencia fantasmática de su madre.

La construcción de la masculinidad de los hermanos se caracteriza por los contrastes. Por un lado, aparece la brutalidad de los modales, el alcohol, la violencia; por el otro, la delicadeza (se dedican al cuidado de las flores). La misoginia (sobre todo del hermano mayor) se superpone con cierta feminización (principalmente del hermano menor). Como en *Ghazal*, el primer motivo de conflicto son los celos que siente el menor al verse desplazado por la mujer: “Ramón solo tenía ojos para ella. ¡Con lo que yo había significado para Ramón!”.

Otro rasgo que también estaba presente en la versión de Kimiai (y ausente en Borges) es el reconocimiento del deseo femenino: la narración incluye planos de las miradas que Esther les dirige a los hermanos, sugiriendo que ella desea a ambos, y que no es solo el objeto de una decisión tomada por ellos. Ese deseo, sin embargo, no determina un “empoderamiento” del personaje femenino, sino que deriva en el castigo al que será sometida por haber roto la armonía masculina. La puesta en escena elide los encuentros sexuales: no hay un énfasis en lo corporal, en la dimensión pulsional de ese triángulo amoroso (como en Christensen), sino una perspectiva que interpreta el conflicto en clave moral (como en Borges).

6. Versión mexicana: la normalización de los charros

El tres de copas (México, 1986), dirigida por Felipe Cazals, es una versión libre de “La intrusa”. Aunque los créditos no hacen ninguna referencia al cuento, el guionista Xavier Robles ha señalado que el film es una transposición: “[Es una] tragicomedia histórica-pasional basada en el cuento ‘La intrusa’, del escritor argentino Jorge Luis Borges, adaptada por mi hermano Jorge Humberto y por mí al contexto chinaco de los años inmediatamente posteriores a la Intervención Francesa” (Robles, 2019). El guion incorpora varios elementos que remiten al texto de Borges: los protagonistas son dos hombres de ascendencia irlandesa —que aquí no son hermanos sino unos charros apodados “los Güeros”— cuya relación se ve afectada por la aparición de una mujer de quien ambos se enamoran.

Fallecido en octubre de 2021, Felipe Cazals fue una figura central del cine mexicano. Dirigió más de 25 películas, entre las cuales se destacan especialmente sus producciones de la década de 1970: el largometraje biográfico *Emiliano Zapata* (1970), estrenado en el sexagésimo aniversario de la Revolución Mexicana, y posteriormente *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976). Varios de sus films comparten el interés por el mundo rural mexicano, así como la incorporación de referencias a la política nacional (Santillán Buelna, 2016) y el trabajo con el género western.

En *El tres de copas*, la acción transcurre en el ámbito rural, como en las versiones ya analizadas de “La intrusa”, pero esta vez se trata de México en la segunda mitad del siglo XIX, tras la Guerra de Reforma (terminada en 1861). Los hechos son presentados por un narrador al que vemos aparecer en los distintos ambientes y épocas, una figura omnisciente que asume la forma de un personaje cuya voz en *off* explica los acontecimientos y anticipa lo que vendrá. Este narrador parece relatar desde el presente (“Aquellos eran tiempos de mucha miseria y desconfianza. Los caminos serranos eran difíciles. Ahora uno agarra el avión”). Las referencias históricas llegan desde la segunda Intervención Francesa (a partir de 1862) hasta la Revolución Mexicana y el posterior “Maximato callista” (1928-1934), caracterizado por la figura dominante de Plutarco Elías Calles.

La película se ajusta a las convenciones del western (evocadas también en la otra versión latinoamericana de “La intrusa”: la de Christensen en Brasil). Los personajes son nómades, acompañados siempre por sus caballos; el territorio mexicano es presentado como un gran desierto en el que no rige la ley estatal, sino los códigos del honor y la lealtad; los protagonistas ganan siempre los duelos, aunque peleen en inferioridad de condiciones; las cartas y el alcohol son sus principales distracciones, mientras que las mujeres solo aparecen como objeto del interés romántico masculino. La apelación al western es funcional al período histórico elegido, previo a la consolidación del Estado en México. La incorporación de referencias precisas al contexto nacional, junto con la irrupción de breves momentos humorísticos, constituyen dos de las particularidades de este film en contraste con las otras versiones analizadas.

Una diferencia significativa con otras versiones de “La intrusa” es que acá los protagonistas, Damián (Humberto Zurita) y Pedro (Alejandro Camacho), no tienen un lazo de sangre, sino que son amigos que “se criaron como hermanos”, según nos cuenta la voz en *off*. Sin embargo, se mantiene la asimetría que aparece en todas las versiones analizadas: “Pedro siempre dio trato de hermano menor a Damián”. La casa de los pro-

tagonistas está en Nochistlán, en el estado de Zacatecas, ubicado en el centro de México. La película comienza justamente con la decisión de los personajes de retornar al hogar, luego de haber participado en la lucha por la independencia (“Ya son muchos los años en el camino... Podríamos tomar mujer, dormir bien, comer caliente”, propone Pedro). Aparece aquí un tópico compartido con *Ghazal*: el del hombre que, al verse envejecer, decide “sentar cabeza” e intenta formar un hogar.

La intrusa se llama Casilda (Gabriela Roel), y como en otras versiones analizadas, se dedica a la prostitución. En este caso, los hombres no la compran, sino que Damián (el “hermano menor”) la gana jugando a las cartas. Es en esa escena cuando aparece la referencia al “tres de copas”, el naipe que da nombre al film, y que alude al triángulo amoroso. Casilda es una mujer ambiciosa, que contrasta fuertemente con las intrusas de las otras versiones; no vacila en robarles a los Güeros ni en abandonarlos cuando así lo quiere. De hecho, uno de los cambios más significativos que presenta esta versión es que los Güeros no matan a Casilda, sino que ellos son asesinados en un acto de venganza, y ella sobrevive (“se da el gusto de verlos enterrados”, dice el narrador). Al final, Casilda tendrá dos hijos gemelos, Pedro y Damián, que sí serán hermanos; la narración deja abierta la incógnita acerca de cuál de los dos amigos habrá sido el padre de los niños.

Un elemento que se recupera del cuento es el intento —fallido— del “hermano” menor de sustituir a la intrusa por otra mujer (“A su vuelta llevó a la casa a una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó” [p. 1026]). Otro elemento fundamental que se retoma es la presencia de los chismes que circulan en el pueblo. Con frecuencia, la narración nos permite escuchar los comentarios de los vecinos acerca de los personajes y su convivencia escandalosa con la intrusa. En algunos planos, vemos a los vecinos espionando curiosos lo que ocurre dentro del hogar de los Güeros.

Un elemento común con las versiones previas de “La intrusa” es que, a la vez que presenta las escenas de sexo, la cámara registra al tercero excluido (Damián o Pedro, alternativamente) como testigo incómodo de esas escenas. Por otra

parte, una de las diferencias más significativas entre la película de Cazals y las otras versiones es que aquí desaparece todo elemento que pueda sugerir la feminización de los protagonistas o la existencia de un vínculo homoerótico entre ellos. La masculinidad de los dos hombres se ajusta así al modelo heteronormativo tradicional, en contraste con las fisuras que en los otros relatos introducía el cuidado de las flores (Bakedano), la dedicación a las tareas domésticas (Kimiai), las ambiguas referencias intertextuales a la Biblia (Borges) o, de manera más explícita, las escenas sexuales del triángulo amoroso (Christensen).

A diferencia de los protagonistas de las otras versiones, aquí no hay lugar para el cuestionamiento de los modelos de la masculinidad hegemónica (Ramírez y García Toro, 2002). El film de Cazals propone una *normalización* de los personajes, en el sentido de una construcción ajustada estrictamente a la heteronormatividad que rige la masculinidad de los charros, los vaqueros mexicanos, caracterizados por su destreza con los caballos y con las armas, por cierta vestimenta (el sombrero, el pañuelo, el “jorongo” o poncho) y por virtudes como el coraje y la lealtad —fundamentales en los orilleros borgeanos—.

En el marco de esa construcción, también resulta normalizado el funcionamiento del triángulo amoroso. Otra diferencia sustancial entre el film de Cazals y las demás versiones de “La intrusa” es que aquí los protagonistas no acuerdan compartir a Casilda, ni superponen sus relaciones con ella. El narrador lo explicita, trazando un límite infranqueable: “Ni Pedro ni Damián eran hombres que fueran capaces de compartir a una mujer”. Esa decisión modifica sustancialmente el planteo del relato de Borges, neutraliza uno de sus elementos más originales, y en consecuencia mantiene a los Güeros a salvo de las especulaciones suscitadas en torno al vínculo entre los hermanos en las versiones previas.

7. Versión española: la obscenidad del machismo

La última versión que abordaremos es *La intrusa* de Jaime Chávarri (España, 1993), un mediometraje televisivo de 60 minutos de duración, que formó parte del ciclo *Cuentos de Borges*, realizado

con motivo del Quinto Centenario de la Conquista de América y financiado por la Sociedad Estatal Quinto Centenario, creada para esa ocasión en España. La producción involucró a la Televisión Española (TVE) y a CinéTvé de Francia, a la BBC del Reino Unido, a la productora Iberoamericana Films.

El ciclo abarcó seis telefilms; *La intrusa* funcionó como programa piloto. El guion estuvo a cargo del español Fernando Fernán Gómez y del argentino Raúl de la Torre. El director, Jaime Chávarri, no era un desconocido para el público argentino: venía de dirigir, en 1989, la película musical *Las cosas del querer*, que había tenido gran éxito de público, y que comparte con *La intrusa* la presencia de la ambientación y la música andaluzas.

Como en el cuento de Borges, la historia transcurre a fines del siglo XIX, pero la acción se desplaza a Andalucía: la filmación tuvo lugar en Sevilla y Carmona. La película abunda en elementos que resaltan el color local, desde el vestuario hasta las locaciones, pasando por la música y la incorporación de escenas de baile. Un personaje dice al principio que Carmona era “el paraíso del olivo”; esa referencia cobrará un sentido irónico al final (tras asesinar a Gracia, el hermano mayor cubre su cadáver con aceitunas). El desplazamiento espacial, que implica una deliberada *españolización* del relato, es una de las principales transformaciones aportadas por el film, cuya estructura se atiene a los núcleos narrativos del relato original.

Los hermanos Rafael (Joaquín Hinojosa) y Frasquillo (Ángel Alcázar) son, como en todas las versiones analizadas, hombres rudos y solitarios, que mantienen un vínculo de absoluta lealtad hasta que se enamoran de la misma mujer: Gracia, la intrusa (Amparo Muñoz). El elenco se completa con Rosario Flores, que en esos años —comienzos de la década de 1990— empezaba su carrera musical, y que interpreta a Manuela, la mujer con quien el hermano menor pretenderá, infructuosamente, reemplazar a la intrusa.

Una decisión significativa del guion es la incorporación de un marco narrativo, un procedimiento presente en el cuento (donde el narra-

dor era el propio Borges). En este caso, el marco corresponde a una escena de conversación entre cinco hombres, en la que uno de los personajes comienza a narrar la historia de los hermanos, mientras los otros cuatro escuchan. El recurso de un narrador que presenta los hechos ya había sido utilizado en la versión vasca (donde el narrador era uno de los dos hermanos) y en la versión mexicana (donde el narrador asumía la forma de un personaje omnisciente), pero aquí aparece dentro de un marco ajeno a la diégesis.

Como en otras versiones, los hermanos tienen su apodo —“los Galgos”—, y se dice que eran de origen gallego. Como en el cuento, hay cierta vacilación con respecto a sus nombres: el narrador literario oscila entre “Nelson” y “Nilsen”; el narrador filmico, entre “Galgos” y “Carreros”. En la caracterización de los dos protagonistas se reiteran los elementos presentes en versiones previas: los juegos de cartas, el alcohol, el trabajo físico, las peleas con otros hombres; en suma, un modelo de masculinidad alineado con el estereotipo del macho ibérico, que implica aquí también el desprecio por la mujer.

La cosificación del personaje femenino —que ya era definido como “una cosa” en el cuento (p. 1026)— alcanza en esta película niveles grotescos, al registrarse dentro de una narración con pretensiones costumbristas. En contraposición con versiones previas, que hacían de la intrusa una prostituta, Gracia es presentada como una virgen; en el comienzo del film hay un plano detalle de los dedos ensangrentados de Rafael (el hermano mayor) luego de su primer encuentro sexual con ella. Los dos personajes femeninos, Gracia y Manuela, asumen una docilidad extrema. Acatan todas las decisiones masculinas, ingresan a la casa de los hermanos por voluntad de ellos y son expulsadas cuando ellos lo deciden; son tratadas como sirvientas y aceptan ese tratamiento. Jamás hablan delante de los hombres sin su autorización, pero sí conversan animadamente cuando se quedan solas. En esa conversación descubrimos que son analfabetas: en la casa hay un libro que ninguna sabe leer —y que tal vez sea la Biblia mencionada en el cuento—.

El guion incorpora algunas frases literales del texto —como la invitación del hermano

menor a “usar” a la intrusa—, pero esa literalidad solo abona una familiaridad superficial con el texto original. El giro por el cual los hermanos pasan a compartir a Gracia resulta imprevisto en el film, y contrasta con una construcción narrativa que por momentos pretende ser realista. A diferencia de las versiones previas, en *La intrusa* de Chávarri no se logra proponer un pacto de verosimilitud al espectador: la narración filmica es inconsistente, porque algunas acciones y reacciones de los personajes son incompatibles con el código costumbrista que se propone desde el comienzo. Por lo tanto, el espectador solo puede comprender ciertos giros del guion como consecuencia del mandato autoimpuesto de atenerse a la estructura del cuento, y no como parte del devenir lógico de la historia.

“Desde aquella noche la compartieron”, afirma el narrador. Enseguida vemos una escena en la que a Gracia se le cae una cacerola con agua, entonces Rafael la golpea y luego la fuerza a tener sexo, mientras ella se mantiene en silencio. Tampoco dirá una sola palabra cuando los hermanos decidan venderla a un prostíbulo, ni cuando —poco después— regresen a comprarla de nuevo. Sin embargo, Gracia no es un personaje mudo, como la Juliana de Christensen. Su construcción resulta incongruente; la narración filmica la silencia solo cuando sus intervenciones podrían obstaculizar el desarrollo de la trama ideada por Borges.

La cosificación del personaje femenino se mantiene también en el desenlace, cuando el espectador descubre que Rafael mató a Gracia: en ese momento vemos, en plano detalle, la mano del cadáver, tapado por las aceitunas que los hermanos trasladan en una carreta. Luego, la cámara nos ofrece un primer plano de la mujer muerta, cuyo rostro boquiabierto emerge debajo de las aceitunas, desplazadas en cámara lenta por las manos de los hermanos. Los títulos finales se despliegan sobre ese grotesco primer plano del rostro de Gracia rodeado de aceitunas que caen en cámara lenta, en una estilización banal del femicidio.

El asesinato no genera reacción alguna por parte de los oyentes del relato. Cuando volvemos al marco, uno de los hombres que escu-

chan la historia parece indignarse mientras fuma (“¿Cómo es posible ser tan bestia?”), pero enseguida otro desvía la conversación para preguntar por el destino del perro de los hermanos. El narrador dirá entonces que no cree que los hermanos se animaran a matar a un perro, sugiriendo que eso hubiera sido más grave que el femicidio de Gracia. En este punto, el espectador queda en una posición abyecta: los oyentes, con quienes la narración lo ha forzado a identificarse, naturalizan el femicidio y lo vuelven objeto de humor.

Mientras todas las versiones previas terminaban dando cuenta del destino de los hermanos (sugiriendo su reconciliación definitiva o la ruptura de su vínculo, como en el guion de Atxaga), aquí la última imagen será la de una mano sacando restos de hojas de la nariz de Gracia. Este plano final evidencia el desplazamiento fundamental que efectúa esta versión de *La intrusa*: ya no se trata de una historia sobre la lealtad masculina, sino de una exhibición del sometimiento femenino. La incorporación de varias frases literales del cuento no logra disimular que esta versión traiciona al texto original al ofrecer un relato cuyas principales falencias responden a la inconsistencia con el planteo borgeano, a la falta de coherencia interna y a la ausencia de una reflexión crítica sobre la dimensión ética del encuadre cinematográfico, evidente en el regodeo estético en torno a la violencia contra la mujer.

8. Comentarios finales

El recorrido propuesto en este artículo muestra que “La intrusa” se ha vuelto uno de los textos borgeanos más retomados por el cine extranjero. Las sucesivas relecturas de “La intrusa” en el cine internacional podrían verse como una concreción del destino que imaginaba Borges para la literatura nacional en “El escritor argentino y la tradición”, conferencia de 1951, donde reivindicó la universalidad de la literatura argentina (pp. 267-274). Por otro lado, la mayoría de los films analizados entran en tensión con uno de los postulados centrales de aquel ensayo: mientras Borges rechazaba el “color local”, las películas de Christensen, Kimiai, Bakedano, Cazals y Chávarri apelan —en dosis desiguales— al pintoresquismo y al costumbrismo al recontextualizar la historia.

Todas las películas analizadas respetan los principales núcleos narrativos del cuento, retomados en una variedad de espacios geográficos y de épocas, a partir de puntos de vista diferentes. En todos los films, la construcción cronotópica —necesariamente heterogénea al comparar films de cinematografías diversas— reitera el contraste entre dos espacios antagónicos: el campo y la ciudad, el interior y el exterior del hogar, o —en el caso específico del film vasco— la oposición entre lo local y lo nacional. Esa dialéctica espacial se corresponde con la dialéctica de género que define los vínculos entre los personajes: la mujer —elemento externo al espacio masculino— llega desde un espacio *otro* para quebrar la armonía original. La construcción de los tres personajes principales —los dos hermanos y la intrusa— adquiere matices diversos en las sucesivas versiones, pero en todos los casos reaparece la misoginia y la violencia masculina hacia la mujer.

Si bien se trata de una historia que parte de una concepción machista, el análisis de las inflexiones que asumen la masculinidad y la feminidad en las sucesivas versiones audiovisuales permite observar diferencias. Por ejemplo, las que marcan una distinción entre las versiones que al menos problematizan la masculinidad de los personajes misóginos (Christensen, Kimiai, Bakedano... y el propio Borges, con su elección del ambiguo epígrafe bíblico), en contraste con aquellas que naturalizan la masculinidad hegemónica y su correlativo desprecio por la mujer (Cazals, Chávarri).

De las cinco versiones audiovisuales analizadas, la menos interesante es la producida por la TVE: paradójicamente, se trata de la versión más reciente y, a la vez, la menos *contemporánea*. La película de Chávarri mantiene una proximidad superficial con el hipotexto —incorpora varias frases textuales del cuento—, pero toma distancia en su planteo fundamental: desplaza del centro el tópico borgeano de la amistad masculina para construir una narración que parece deleitarse en el sometimiento del personaje femenino. No se trata de hacer una lectura políticamente correcta o moralista, pero sí de preguntarse por el sentido de exhibir ese maltrato gratuito, que simplemen-

te despliega en el plano las fantasías machistas reproducidas con frecuencia en los medios masivos. Por otro lado, los films de Kimiai y Bakedano introducen cierta reflexión sobre las concepciones misóginas de lo femenino al plantear un contraste explícito entre dos modelos femeninos —la mujer pura y la mujer corruptora—, por medio de la adición de un personaje femenino inexistente en el relato original: la madre de los hermanos, epítome de la pureza.

Más allá de sus diferencias, las cinco películas analizadas pueden resultar inquietantes para un espectador actual (sea por el tratamiento del personaje femenino o por la construcción del vínculo entre los hermanos). Por un lado, esa incomodidad tiene que ver con un contexto de recepción —al menos en Occidente— en el que la representación de la violencia hacia la mujer resulta intolerable para porciones crecientes del público. Por otro lado, también se relaciona con la inevitable distancia entre la concepción del personaje propia de la narrativa de Borges —una de las marcas características de su poética— y la configuración de los personajes cinematográficos.

La literatura, hecha de lenguaje verbal, le permite a Borges crear cuentos en los que la trama tiene absoluta prioridad sobre los personajes, subordinados totalmente a su función en el argumento: más que individuos, son actantes. Esto no resulta fácil de sostener en el cine, que hace aparecer el cuerpo e inevitablemente identifica a sus personajes, les asigna una singularidad y una psicología. En este sentido, las películas de Christensen, Kimiai y Bakedano funcionan mejor que las otras porque, cada una a su manera, intenta sostener en alguna medida ese carácter artificial de los personajes. Antes que sujetos individuales, los hermanos y la intrusa encarnan fuerzas que entran en conflicto para contar una historia sobre el deseo, los celos, la lealtad y la violencia.

Nota

- 1 Todas las citas de los textos de Borges pertenecen a la edición de las *Obras completas* de 1974 publicadas por Emecé.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. y Jelicié, E. (2016). *Borges va al cine*. Librería.
- Bakedano, J. J. (1986). *Oraingoz izen gabe* [film]. José Julián Bakedano Sarrionandia.
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En AA. VV., *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Tiempo Contemporáneo.
- Borges, J. L. (1974). *Obras completas*. Emecé.
- Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005). *En diálogo II*. Siglo XXI.
- Brant, H. J. (1999). The Queer Use of Communal Women in Borges' "El muerto" and "La intrusa". *Hispanófila* 125, 37-50. <https://www.jstor.org/stable/43807132>
- Canto, E. (1999). *Borges a contraluz*. Espasa-Calpe.
- Capalbo, A. (2011). La intrusión melodramática: Borges y Christensen. *Digilenguas* 7, 33-40. <https://www.lenguas.unc.edu.ar/uploads/DigilenguasN7.pdf>.
- Cazals, F. (1986). *El tres de copas* [film]. IMCINE, Casablanca Films.
- Cédola, E. (1999). *Cómo el cine leyó a Borges*. Edicial.
- Chávarri, J. (1993). *La intrusa* [film]. RTVE.
- Christensen, H. C. (1979). *A intrusa* [film]. Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas.
- Contreras, G. (2001). Oscar Wilde, últimos días. *Estudios Públicos* 84, 369-378. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/825>
- Cozarinsky, E. (1981). *Borges en/y/sobre cine*. Fundamentos.
- Di Paolo Harrison, O. (2019). Femicidio. La mujer como causa de despecho entre dos hermanos en conflicto emocional en "La intrusa" de Jorge Luis Borges. *Acta Iassyensia Comparationis* 23(1), 51-62. <https://doi.org/10.47743/aic-2019-1-0006>
- Faber, S. (2004). El mundo está en todas partes: la subversión fantástica de Jorge Luis Borges y Bernardo Atxaga. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 28(3), 519-539. <http://www.jstor.org/stable/27763942>
- Fernández Penas, M. (2016). El cine como creador de identidades nacionales. Un recorrido por el cine vasco. *Revista Observatório* 2(3), 102-118. <https://doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2016v2n3p102>
- Fitzgerald, D. (2006). Borges, Woman, and Postcolonial History. *Romance Studies* 24(3), 227-239. <https://doi.org/10.1179/174581506x147632>
- Freire, H. (2003). Borges y el cine. *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 57, 153-158. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/12>
- Gil Mariño, C. N. (2019). Río de Janeiro en las cintas de Carlos Hugo Christensen. Noveidades técnicas, industrias culturales y Estado en las imágenes político-culturales de la urbe. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [on line]. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.77002>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Kéy, H. (1999). *Le cinéma iranien: l'image d'une société en bouillonnement*. Khartala.
- Khosrowjah, H. (2015). Gavaznha/The Deer. En S. Haenni, S. Barrow y J. White (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Films* (pp. 241-244). Routledge.
- Kimiai, M. (1976). *Ghazal* [film]. Parviz Sayyad.
- Lee, A. (2005). *Brokeback Mountain* [film]. River Road.
- Mercader, M. (1989). Los intrusos. *El hambre de mi corazón* (pp. 190-199). Sudamericana.
- Molloy, S. (1999). *Las letras de Borges*. Beatriz Viterbo.

- Oter, J. y Zunzunegui, S. (Eds.). (2016). *José Julián Bakedano. Sin pausa*. Zentroa y Universidad del País Vasco.
- Panesi, J. (1999). Mujeres: la ficción de Borges. *Espacios de crítica y producción* 25, 58-64. <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Panesi%20Mujeres.pdf>
- Pérez Bernal, Á. M. R. (2003). El texto bíblico en "La intrusa", de Jorge Luis Borges. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 28, 105-124.
- Ramírez, R. y García Toro, V. (2002). Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión. *Centro Journal* 14(1), 5-25. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/377/37711290001.pdf>
- Robles, X. (2019, noviembre 25). La izquierda en el cine mexicano del siglo XX. Novena parte: La verdadera época de oro del cine mexicano. *La Jornada Zacatecas*. <https://ljz.mx/2019/11/25/la-izquierda-en-el-cine-mexicano-del-siglo-xx-novena-parte-la-verdadera-epoca-de-oro-del-cine-mexicano/>.
- Santillán Buelna, J. R. (2016). Un siglo de cine político mexicano. *Ámbitos* 33. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2016.i33.03>
- Sarlo, B. (2003). *Borges, un escritor en las orillas*. Seix Barral.
- Shams, S. (2012). Deux cinéastes iraniens en quête d'une identité perdue.... *Les Cahiers de l'Orient* 106(2), 35-45. <https://doi.org/10.3917/lcdlo.106.0035>
- Somerlate Barbosa, M. J. (1998). Chorar, verbo transitivo. *Cadernos Pagu* 11, 321-343. [https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1998\(11\)/Barbosa.pdf](https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1998(11)/Barbosa.pdf)
- Zunzunegui, S. (2016). Perseverancia. En J. Oter y S. Zunzunegui (Eds.), *José Julián Bakedano. Sin pausa* (pp. 13-14). Azkuna Zentroa, Universidad del País Vasco.

Confluencias y divergencias en torno al folklore y la literatura mexicana a inicios del siglo XX. Las visiones antagónicas de Rubén M. Campos y Alfonso Reyes

Confluences and Divergences around Folklore and Mexican Literature at the beginning of the 20th century. The Antagonistic Visions of Rubén M. Campos and Alfonso Reyes

Conrado J. Arranz Mínguez

Instituto Tecnológico Autónomo de México, Ciudad de México, México

Contacto: conrado.arranz@itam.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8736-623X>

RESUMEN

Los estudios sobre el folklore irrumpen con fuerza a escala mundial a principios del siglo XX, y el ámbito literario mexicano se pregunta sobre el espacio que estos ocupan tanto en la creación como en la crítica, habida cuenta de que la literatura popular y tradicional ya constituía una fuente de inspiración y de estudio. Se establece, entonces, una línea de carácter histórico para observar cuáles fueron las principales contribuciones, debates y, en definitiva, ideas que se propusieron en México, especialmente por escritores/as o personas vinculadas al ámbito letrado. Esta línea propuesta desemboca en tres circunstancias, cuya observación detallada se convierte en parte esencial del análisis propuesto: la publicación de los tres volúmenes que constituyen la obra folklórica de Rubén M. Campos, así como la recepción que hacen de ella tanto Alfonso Reyes como Salvador Novo (el primero con una reseña de uno de sus libros y, el segundo, con una crítica feroz en una columna, que tuvo la réplica del escritor guanajuatense). En el análisis discursivo de estas circunstancias encontramos las claves para entender dos ex-

ABSTRACT

Folklore studies burst with force worldwide at the beginning of the 20th century and the Mexican literary field wonders about the space they occupy both in creation and criticism, considering that popular and traditional literature was already a source of inspiration and study. A historical line is then established to observe what were the main contributions, debates and, in short, ideas that were proposed in Mexico, especially by writers or people linked to the literary sphere. This proposed line leads to three circumstances, whose detailed observation becomes an essential part of the proposed analysis: the publication of the three volumes that constitute the folkloric work of Rubén M. Campos, as well as the reception given to it by Alfonso Reyes and Salvador Novo (the first with a review of one of his books and the second with a fierce criticism in a column, which had the reply of the writer from Guanajuato). In the discursive analysis of these circumstances, we find the keys to understand two extremes of observation of the same phenomenon, always taking as a backdrop the construction

tremos de la observación del mismo fenómeno, eso sí, siempre teniendo como telón de fondo la construcción de un nacionalismo que impregnaba a la mayor parte de las manifestaciones culturales del momento y obligaba a los escritores a tomar alguna posición.

Palabras clave: Nacionalismo; Folklore; Polémicas; Identidad; Literatura popular; Rubén M. Campos; Alfonso Reyes.

of a nationalism that permeated most of the cultural manifestations of the time and forced writers to take a position.

Keywords: Nationalism; Folklore; Polemics; Identity; Popular Literature; Rubén M. Campos; Alfonso Reyes.

Era un bastón sin mucha gracia, con el puño encorvado y lo demás rígido y recto. Siempre que lo buscaban para amenazar a alguien, andaba perdido, como si tuviera miedo.

(Mariano Silva y Aceves, “El bastón cobarde”)

A nuestro anteojo ecuatorial le faltaba nada menos que el mecanismo de relojería y las lentes, de suerte que valía lo que vale un tubo de hojalata.

(Alfonso Reyes, *Pasado inmediato*)

1. A modo de introducción. El folklore y la literatura, un camino compartido

La presencia de las tradiciones y manifestaciones populares en la literatura mexicana ha sido una constante, no solo desde la independencia como nación, en escritores tan representativos como Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto o Ignacio Altamirano, sino también en textos novohispanos de otros como Fernán González de Eslava o la propia Sor Juana Inés de la Cruz; pero no es menos cierto que el impulso, especialmente desde el ámbito anglosajón, de los estudios del folklore provocó, desde finales del siglo XIX e inicios del XX, que un buen número de escritores fijara una postura en cuanto a la relación entre estos y los literarios, planteándose cuánta cabida tienen las manifestaciones propias de unos en

otros e, incluso, emprendiendo una labor entusiasta de recolección, como en el caso de Rubén M. Campos y de Alfonso Reyes, figuras centrales para este trabajo. Desde que hubo una conciencia del folklore como objeto de estudio y, por tanto, desde que se procuró su definición y alcance, la ciudad letrada intentó una comprensión del fenómeno para sus intereses, que, en principio —o de forma más directa—, eran la creación de nuevas obras que se correspondieran con la expresión nacional anhelada y consustancial al proceso histórico, político y social que el país afrontaba¹. De hecho, como afirma Prat Ferrer, “una mirada rápida a algunas de las definiciones más significativas [del folklore] servirá para comprender el desarrollo del pensamiento erudito cuando se aplica a un ámbito que no se rige por las leyes de la cul-

tura institucionalizada” (2008, p. 234). Bajo esta premisa, nos acercamos a una polémica azuzada por Salvador Novo, que involucró a dos escritores miembros del establecimiento político y cultural mexicano: Rubén M. Campos, como funcionario de educación, y Alfonso Reyes, como diplomático. Aunque a ambos les unía una inquietud y sensibilidad hacia las formas populares de la literatura, en sus discursos y quehaceres literarios se posicionaban de manera antagónica ante dicho fenómeno. Creemos que un análisis de estas “maneras” permite observar bajo qué pautas y con qué límites se instrumentalizó el folklore en la literatura mexicana en aquel primer tercio de siglo XX².

Para el período que nos interesa (1910-1932), desde una perspectiva del folklore —o etnográfica—, México se encontraba en el foco de las sociedades folklóricas estadounidenses. Por ejemplo, en 1915, el importante antropólogo Franz Boas presentó un resumen de las actividades y trabajos que la International School of American Archeology and Ethnology llevó a cabo en México entre 1910 y 1914, en pleno período bélico³. Y, en ese sentido, llama la atención la multitud de publicaciones y manuscritos enumerados —hasta un total de 37—, relacionados con la recogida de fuentes de carácter folklórico, tanto por etnógrafos extranjeros como nacionales (Boas, 1915, pp. 389-391)⁴. Entre ellas, el propio Boas daba cuenta allí de sus ya publicadas “Notes on Mexican Folk-Lore” (1912), un trabajo de casi sesenta páginas que incluye un buen número de canciones, cuentos, leyendas o adivinanzas, que comienzan con el material recogido en Pochutla, Oaxaca, transcrito en español y traducido al inglés (1915, pp. 204-235). El Comité Directivo de esta Escuela lo presidía Ezequiel A. Chávez, como delegado del Gobierno de México, cuyo secretario era el doctor Alfonso Pruneda, y contaba con distinguidos profesores de universidades de Estados Unidos como miembros⁵, y, aunque en principio estaba muy centrado en cuestiones lingüísticas de las comunidades originarias que habitaban el territorio mexicano, como podemos comprobar, no se escatimaron esfuerzos en la búsqueda de narraciones y de lírica de carácter folklórico.

Uno de aquellos esfuerzos lo constituye el trabajo de recopilación que Paul Radin hizo del folklore en Oaxaca a lo largo de 1912 y que, tras el apoyo de Aurelio M. Espinosa, vio luz en una publicación de la propia Escuela Internacional con la cooperación de The Hispanic Society of America en 1917. La reseña de este volumen que Balbino Dávalos, académico de origen mexicano de la Universidad de Minnesota, hizo para *The Journal of American Folklore* en 1918, es ilustrativa de los debates que sostienen este artículo. Por lo pronto, Dávalos reconoce que el estudio del folklorismo en México apenas inició gracias a los aportes esenciales de esta Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas⁶, y esto, a grandes rasgos, porque ni la antropología ni la literatura en México se habían preocupado por establecer con rigor el objeto de estudio. Lo explicaba así:

Los mexicanos eruditos en la arqueología nacional han dirigido, por lo general, su investigación a otras regiones del vastísimo campo de nuestras antigüedades, sin recoger siquiera de paso, como fácilmente pudieran haberlo hecho, esa obra anónima de las generaciones que se conserva y perpetúa dispersa en tradiciones y cantos populares. Los poetas y literatos, por su parte, cuando han inquirido asuntos de boca del pueblo, se han preocupado más de utilizarlos, como es natural, para su labor propia, que de transcribirlos en su genuina sencillez y frescura. (Dávalos, 1918, p. 557)

Sobre los “poetas y literatos”, que suponen la perspectiva principal de este trabajo, Dávalos agregaba que, gracias al interés por el folklore que ha demostrado un gran número de ellos —Guillermo Prieto, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio y José María Roa Bárcena, además de Ignacio M. Altamirano y Eduardo Ruiz, entre muchos otros— se pueden estudiar las costumbres en México, pero no con rigor las manifestaciones populares y tradicionales, dado que se ha reconfigurado el lenguaje con un propósito estético y también se han adulterado o modificado según la memoria del narrador (Dávalos, 1918, pp. 557-560) e incluso según la funcionalidad narrativa que tuvieran estas manifestaciones particulares en la

obra literaria. Quizá a esta misma perspectiva en torno a la literatura del romanticismo y costumbrismo mexicano respondía la afirmación que Alejandro Guichot y Sierra, el sucesor del folklorista Antonio Machado Álvarez, hacía sobre México en su *Noticia histórica del folklore*: “[México] no conoció el movimiento folklórico de Europa, excepción de alguna correspondencia individual y que quedó aislada: su trabajo demótico escaso pertenecía al criterio general literario del Romanticismo” (1922, p. 111). Y es esta misma perspectiva la que interesa a este trabajo, es decir, la recepción que hace el ámbito literario, así como la resignificación para este campo de estudios del concepto “folklore”, la particularidad del posicionamiento de algunos escritores representativos a partir de la polémica que estudiaremos y los motivos que los impulsan dentro de otras polémicas más amplias. Eso sí, aunque nuestra perspectiva se circunscribe al campo de los estudios literarios, y en concreto a lo que se conoce hoy como de las literaturas populares y de tradición oral, es inevitable para el presente análisis —mucho más por encontrarnos en un estadio inicial del uso del término “folklore”— la intersección con otros campos de estudio como el de la antropología y la etnomusicología.

Desde esta perspectiva, y en los márgenes temporales que interesan a este artículo, ¿cómo podríamos establecer un contexto mínimo para entender la forma en la que el campo literario se hizo eco de aquello que empezó a nombrarse “folk-lore” o “folklore” o “folclor” para situar así la polémica? Quizá convendría iniciar en 1916 con la publicación del artículo firmado por el folklorista tabasqueño Francisco Quevedo, “El alma de nuestra raza y el folk-lore artístico”, en *Revista de Revistas*⁷, un semanario que dirigía el periodista cultural, y a la postre también folklorista, Jesús Núñez y Domínguez⁸. El artículo hacía un llamamiento a trascender la “vida política” del pueblo —en aquel tiempo tan inestable— para conocer su verdadera psiquis gracias a las emotividades que se reflejan en su arte popular; habla entonces de la necesidad de conocer el interior del “alma de la raza”. El autor ejemplifica, con su propia colección de leyendas, cantares y aires populares de Tabasco, cuánto ha podido conocer de los idea-

les de vida de sus congéneres y cuán original ser reflejan, a diferencia de los esfuerzos civiles por intentar copiar otras formas de vida —lo europeo, lo occidental— que no corresponden al sentir colectivo. Por último, hace un llamado para que el ‘pueblo’ recolecte su arte popular con el propósito de “estudiarlo” y “asimilárnoslo”; además, propone que todas las escuelas tengan en sus programas un “curso especial de folk-lorismo” para que se imprima al arte el sello nacional, y culmina:

A nosotros nos corresponde el esfuerzo. Fundemos escuelas de arte; pongamos a las masas en posesión de todo el arsenal técnico necesario para su educación, pero al par penetremos dentro de nosotros mismos; pongámonos de cara a nuestro folk-lore poético y musical, que ahí y sólo ahí aprenderemos a ser artistas, porque habremos encontrado las vibraciones características de nuestra raza, de nuestra psiquis mexicana, y entonces habremos llevado a cabo la gloriosa conquista de nuestra independencia artística. (Quevedo, 1916, s. p.)

De hecho, en la entradilla de este mismo artículo de Quevedo, se anunciaba que, pocos días antes, el director había tenido la iniciativa de celebrar “una junta preliminar de amantes del arte popular en todas sus manifestaciones, con el objeto de fundar la Sociedad Folk-lorista Mexicana”. Esta segunda Sociedad Folklórica Mexicana fue creada tanto por el propio José de Jesús Núñez y Domínguez como por Manuel M. Ponce, y tuvo entre sus primeros socios a escritores como Rubén M. Campos, Miguel Othón de Mendizábal, Alfonso Toro y Roberto Núñez y Domínguez (Ruiz Rodríguez, 2010, p. 50)⁹.

Por su parte, Manuel M. Ponce no tardó en dar forma a su propuesta en relación con el folklore y, tan solo un año después, en julio de 1917, publicó su volumen *Escritos y composiciones musicales* en el tomo IV, n.º 4 de la colección *Cvltvra*¹⁰, cuyo segundo capítulo, “Estudio sobre la música mexicana”, disecciona los orígenes y características principales tanto de la música popular bailable como de la canción popular. Para nuestro interés, resultan llamativos, por un lado, los vínculos que Ponce establece entre las características musicales y el carácter de la raza, por

cuanto “la canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo [...] porque sólo la música puede interpretar sus más recónditas emociones” (Ponce, 1917, p. 17) y, por otro, que la elaboración del prólogo corrió a cargo de Rubén M. Campos, que ya trabajaba para la Secretaría de Instrucción Pública, y optó por hacer una semblanza de Manuel M. Ponce, de la que podríamos destacar tres características esenciales que, de alguna forma, lo definen también a él: en primer lugar, “la filiación romántica del compositor” (Campos, 1917, p. IV), en tanto que toma “por modelo al gran lírico y romántico Wagner” (p. I) y escuchó de su pensamiento una voz fraternal que le dijo: “Y, sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven” (p. V); en segundo lugar, la tendencia de Ponce hacia “las modernistas formas revolucionarias del arte contemporáneo de Francia” (p. II); y, en tercer lugar, su compromiso con el folklore nacional que lo había llevado a estilizar los cantos, es decir, “a embellecer y restaurar las formas melodiosas nuestras de principios del siglo pasado, que fue cuando se popularizaron y fijaron la canción y el jarabe” (p. IV). Destaquemos, por lo pronto, esos “estilizar”, “embellecer”, “restaurar”, que suponen no solo una búsqueda del alma del pueblo —enigma que por aquellos años ya interesaba a Alfonso Reyes, según Guillermo Sheridan (1999, pp. 54-55)¹¹—, sino también una cierta reconfiguración.

Pronto, Rubén M. Campos y Manuel M. Ponce emprendieron otra “aventura” relacionada con la música y la lírica mexicanas, al fundar y dirigir la *Revista Musical de México*, en cuyo primer número participaron con los artículos “Las fuentes del folklore mexicano” y “La música después de la guerra”, respectivamente. En el suyo, Rubén M. Campos inicia con la confesión de su vocación por el folklore —que ya nunca abandonará¹²— al abrir el curso preparatorio de literatura mexicana en la primavera de 1915: “[vi] una alegría insólita [que] ardía en la mirada de un centenar de espíritus juveniles que veían levantarse, al conjuro de la tradición, el espectro radiante de una raza” (Campos, 1919, p. 18). Ya en este artículo, y con una intención semejante a la de Ponce, Campos establece un vínculo —de carácter ro-

mántico— entre el quehacer popular recogido del pueblo y la resignificación creativa que mostrará al mundo la identidad nacional; se trata del germen de sus trabajos folklóricos posteriores en la Secretaría de Educación Pública (SEP), que son objeto de la polémica que aquí trataremos:

La poesía palpita en esos cantares como en el huevecillo empollado el ave que espera la luz para salir a piar. Después vendrá el gorgoeo. Primero los músicos populares musicarán esas coplas y otras que guarda la tradición piadosamente o que inventa la poesía popular. Después vendrá el arte que las vista con el ropaje de oro de la polifonía y el contrapunto para ir a brillar en la música universal un día. (Campos, 1919, p. 22)

Como vemos, a Campos no le preocupa tanto la “tradición” en sentido estricto, es decir, que las formas se hayan transmitido anónimas con variantes a lo largo del tiempo —aunque procure establecer un hilo conductor entre los cantos populares actuales y aquellos de los primeros poetas, como Netzahualcoyotl—, sino que también le otorga un valor a la creación novedosa del cantor popular, siempre y cuando sea significativa para la comunidad e ilustrativa del alma nacional. Durante los años en que esto se planteaba, como sabemos, Alfonso Reyes formó parte, en su exilio español, de la sección de Filología del Centro de Estudios Históricos que dirigía Ramón Menéndez Pidal, cuyos trabajos ya conocía previamente el regiomontano y lo habían inspirado en la búsqueda de romances y otras manifestaciones populares en México. Ello, quizá, como propone Ernesto Mejía Sánchez, a partir del texto “Los romances tradicionales en América”, que Menéndez Pidal publicó en *Cultura Española* en febrero de 1906 (1968-1969, p. 29)¹³. De cualquier forma, ya en *Cuestiones estéticas*, Reyes constata el interés que le suscita el romancero y el refranero como muestras del espíritu hispánico; revela, por un lado, que se trata de manifestaciones estéticas y, por otro —en especial sobre los refranes—, que lo que sí realizan “es declarar el concepto del mundo que tiene el pueblo” (1955 [1911], p. 168). Son, por tanto, materiales para observar, analizar, reflexionar, pero no para crear de manera artificial a partir de ellos, como ya le había criti-

cado a Guillermo Prieto¹⁴. Por tanto, el interés de Alfonso Reyes se constriñó, en aquellos años del Ateneo de México, a poner de relevancia los aspectos filológico y fenomenológico de estas manifestaciones populares.

Los cuatro años que, entre 1920 y 1924 José Vasconcelos dedicó a impulsar su visión educativa desde el gobierno, supusieron un detonante para que el mundo letrado prestase atención a las diferentes manifestaciones del carácter popular, por cuanto la educación que se debía promover a todos los niveles tenía que cumplir con este. Como sostiene Claude Fell, el primer llamado que dirige Vasconcelos a los intelectuales fue precisamente para que establecieran un pacto con el sentido profundo de la Revolución, salieran de sus torres de marfil y pusieran todo su talento al servicio de una verdadera cruzada cultural y educativa en todo el país: “el arte y el conocimiento deberán servir para mejorar la condición de la gente”, afirmó en sus primeros discursos (Fell, 2009, p. 19). En este contexto, y en relación con nuestros intereses, se puede comprender bien, por un lado, la excelente recepción que tuvo la publicación de los dos tomos de *Las artes populares en México* (1922) del Dr. Atl, que Fernando Ibarra Chávez define como “de una mirada instruida, pero sensible; con una dosis moderada de nacionalismo y regusto romántico”, además de empatada a la perfección con los temas que aparecían con frecuencia en las revistas de alcance masivo (2020, pp. 73-74); la obra, por tanto, se convirtió en un referente para la época. Por otro lado, el surgimiento de tres revistas —dos de ellas efímeras— que recogían el llamado de Vasconcelos y el sentir de la época: *La Falange*, *Revista de Cultura Latina*, *El Libro y el Pueblo* y *Conozca Ud. a México*.

Aunque excede el campo de estudio de este artículo, *Las artes populares en México* contiene también una recolección de carácter folklórico y literario¹⁵, y nos interesa especialmente por las preocupaciones que manifiesta el Dr. Atl en torno a las formas de empleo de estas artes, ya que abona en gran medida a la polémica que trataremos de manera central más adelante. El autor es muy claro y pide a sus lectores que degusten las obras populares, así como son, sin transformarlas

en nombre del progreso, incluso señalando a los que sí lo hacen:

Algunos músicos de México, uno de ellos muy culto, el maestro Ponce, han pretendido vestir de gala la música nacional para presentarla ante el público, arbitrariamente ataviada. La música popular no necesita vestiduras, como no necesita modificaciones un sarape de Oaxaca o un jarro de Guadalajara. El maestro Ponce ha caído en el error [...] en el que están cayendo los jóvenes que tratan de repristinar o modificar las lacas de Michoacán en el Museo Nacional. (Dr. Atl, 1922, p. 47)¹⁶

El Dr. Atl participó del primer y único número de *La Falange* (diciembre de 1922), revista en cuyos “Propósitos” —en principio, redactados por sus dos directores, Jaime Torres Bodet y Bernardo Ortiz de Montellano— encuentran eco las palabras de Vasconcelos, al llamar a todos los literatos de México a “expresar, sin limitaciones, el alma latina de América” en obras cuyo “núcleo sea exponente de los valores humanos de nuestra tierra” en los márgenes de las culturas latinas frente a las anglosajonas (*La Falange*, 1922, p. 1)¹⁷. Ese primer número contiene ya la sección “A. B. C.”, a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano, en la que se transcriben un breve romance, una cancioncilla, una canción de cuna y un corrido extraído de una hoja de Vanegas Arroyo, aunque lo importante son las palabras preliminares que brinda a esta recopilación, cuyos fragmentos transcribo por su interés:

La literatura del pueblo recogida en graciosos y valientes corridos, en diálogos de léperos o en la canción resonante de poesía de esta América, tiene el mismo valor de anonimato y de herencia. Está infundida en la sangre del pueblo y nos da la razón de sus sentimientos.

Es por eso por lo que, cosa inusitada, le damos un lugar en nuestra revista, apartándonos de la limitación literaria que en publicaciones de este juez privaba. No pretendemos solamente realizar una labor folclórica sino presentar, unida a la corriente del pensamiento de un país o una época, la obra preciosa del pueblo, manifestada en cantos in-

genuos pero maravillosos de emoción vital [...].

Los senderos literarios de hoy van más que nunca al pueblo y más que siempre valdrá un autor hasta que su obra haya sido asimilada por el pueblo de quien la recibe y a quien la debe devolver. (Ortiz de Montellano, 1922, pp. 31-32)

Por su parte, en las páginas de los números 1 al 3 de *El Libro y el Pueblo* (enero y marzo de 1924), Luzuriaga llamó a dejar la torre de marfil —a la que se refería Vasconcelos en su discurso— y a acudir a la tierra baja para entender la voluntad colectiva. Sobre este texto, Víctor Díaz Arciniega afirma que “dicha preocupación cristaliza en una propuesta doble: ‘desliteraturizar’ la literatura y hacer que ella mueva ‘la voluntad colectiva’” (2010, p. 113). Por último, Mariano Silva y Aceves fundó, ese mismo año de 1924, *Conozca Ud. a México*, al que contribuye él mismo con cuentos, poemas y noticias firmados bajo el pseudónimo de “Marsillo”. Al respecto, Zaïtzeff comenta que, en uno de los editoriales, el autor “propone la creación de un Instituto de Estudios Mexicanos para promover serias investigaciones sobre temas nacionales [...] en las áreas de lenguas indígenas, arte popular y etnografía” (1990, pp. 94-95). Solo un año después, Silva y Aceves describió “La colección folklórica de la Biblioteca del Museo Nacional”, partiendo de una afirmación tajante —“Ya vamos sabiendo que en materia de folklore mexicano lo más difícil no es ni el descubrimiento ni la apreciación, sino la tarea de coleccionar” (1925, p. 269)— y con una clara voluntad taxonómica para comprender las manifestaciones del folklore que se producen, en este caso, en numerosas hojas sueltas publicadas por imprentas como la de Vanegas Arroyo. Como vemos, el debate estaba en numerosos medios periodísticos y escritores de la época.

La recopilación de los materiales folklóricos, su necesario conocimiento para entender el alma del pueblo y su funcionalidad para la literatura, ya sea en el reconocimiento de una literatura en sí misma o, por el contrario, en la necesidad de ser adaptada a una más acorde con el sentido estético y la misión de la época, son temas que se entrecruzaban y que cobraban, si cabe, más

sentido, en estos meses de 1924 y 1925. En un contexto de reflexión sobre la literatura moderna, se produjo la conocida polémica —de aparentes connotaciones sexistas— conocida con los nombres de “sobre una literatura viril” o “sobre el afeminamiento de la literatura”, como sabemos, por el enfrentamiento que se originó entre los escritores cosmopolitas —representantes de una literatura “afeminada”— y los nacionalistas —de una “viril”— a raíz de las dudas que le surgieron a Julio Jiménez Rueda y la afirmación de Francisco Monterde sobre la existencia de una verdadera literatura mexicana, viril, que podía ejemplificarse en la novela *Los de abajo*, de Mariano Azuela. Esta reivindicación —o “descubrimiento”, como lo llamó Englekirk— provocó la reedición de la obra en *El Universal Ilustrado* ese mismo año¹⁸.

Desde la perspectiva de este trabajo, ¿qué aspectos se destacaban de la novela para situarla entre aquellas que entendían el sentir del pueblo y lo proyectaban hacia un arquetipo literario de la época? Pues bien, en el pórtico de la presentación de la obra de “La Novela Semanal” de *El Universal Ilustrado* se afirma¹⁹ lo siguiente: “Naturalmente, ni el público ni la crítica pararon mientes en esta obra maestra, donde se recoge, con fidelidades de folklorista, el momento doloroso de nuestra transición” (*El Universal Ilustrado*, 1925, p. 9). Aunque, en sentido figurado, se refiere al realismo de Azuela y a la manera fiel en que plasma la épica nacional, no deja de ser ilustrativa, por un lado, la forma en que la fidelidad folklórica se constituye en una cualidad a partir de la cual medir lo literario y, por otro, cómo esta “fidelidad” cualifica la labor de un folklorista, es decir, en cuanto a la no manipulación del material etnográfico y su plasmación tal cual se manifiesta²⁰. El folklore cualifica, por tanto, la valoración y el sentido de lo nacional, y esto queda patente, pocos meses después, cuando Manuel Gamio participó en el primer número de la revista *Mexican Folkways. Arte. Arqueología. Leyendas. Fiestas. Canciones* poniendo en valor el conocimiento del folklore hasta convertirlo en medida justa para las políticas públicas: “El conocimiento del Folk-Lore es interesante no sólo para el especialista y el hombre culto en general, sino aun para el gobernante que puede deducir de ello conclusiones acertadas

que sirvan a la postre para elaborar reglas de gobierno” (Gamio, 1925, p. 7). Y, como señala Ibarra Chávez, ese es el espacio de oportunidad de la revista: los “estudios pormenorizados de los aspectos culturales que todavía no entraban en el canon” y el hecho de que, a diferencia de otras revistas contemporáneas como *Horizonte* y *Forma*, *Mexican Folkways* “no abrazó propósitos preceptivos o propagandísticos [...], sino que se limitó a la exposición de fenómenos culturales que pudieran ser del interés mundial”, lo que constituía, a su vez, un punto de encuentro entre nacionalistas y universalistas (Ibarra Chávez, 2020, pp. 145-146). El propio investigador, aunque en relación con el estado del arte en general, afirma con acierto que “a partir de 1927 [...] [p]areciera que el nuevo orden gubernamental, en su afán por mantener el *statu quo* del arte, lo dejó a la deriva, justo en la difusa colindancia entre identidad nacional y folklore” (Ibarra Chávez, 2020, p. 108). Y, efectivamente, los debates en torno a la interpretación de lo folklórico, así como su potencial creativo en el ámbito literario, supusieron un elemento de consideración dentro de un nacionalismo que alcanzó sus cotas más radicales en 1932 con la expulsión de los artistas vinculados a Contemporáneos de las instituciones educativas y culturales del país²¹. El desencuentro al que nos referimos en este trabajo se movió en esta atmósfera difusa y, como ya dijimos, puso nuevamente en el centro del debate las recopilaciones de carácter folklórico, mostrándonos dos formas antagónicas de observarlas y reflexionar sobre ellas: las de Rubén M. Campos y Alfonso Reyes.

2. El desencuentro: una polémica literaria en torno al folklore

En la sección “Noticia mexicana” del número 3 de su *Correo Literario Monterrey*, correspondiente a octubre de 1930, Alfonso Reyes incluyó un capítulo titulado “Etnografía y folklore” para dar noticia crítica de tres nuevas publicaciones, entre las cuales se encontraba *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, de Rubén M. Campos²². Aunque el folklore no era la única preocupación de Reyes, ni siquiera una que la crítica en general destaque —por el contrario, ha pasado desapercibida—, la mirada

del regiomontano sobre este tema tuvo relevancia, especialmente, y como veremos, en cuanto a su conceptualización, taxonomía y vinculación con el fenómeno literario. No fue la primera vez que, directa o indirectamente, Reyes trató del folklore en las páginas de su *Correo Literario*. Ya en el primer número dedicó un comentario a la reciente aparición del número 1 de la revista *Quetzalcoatl* (1929), órgano de la Sociedad de Antropología y Etnografía de México, dirigida por Carlos Basauri e impresa por los Talleres Gráficos de la Nación. En él destacaba, por un lado, la seriedad y precisión en el tratamiento de los temas relacionados con el indio en contra de “las manidas declamaciones político sensibleras” de la época y, por otro, la riqueza del material folklórico que recogía el primer número (junio de 1930, p. 4; en Reyes, 2008). También, unos números más adelante, y en esta misma sección de “Noticia mexicana”, incluyó de nuevo un apartado de Folklore, ampliando su bibliografía de referencia en seis entradas más, la mayoría de las cuales eran libros de los Talleres Gráficos, aunque también de otras editoriales (n.º 8, marzo de 1932; en Reyes, 2008)²³. La inclusión de estos volúmenes en una publicación como *Monterrey* nos habla, en primer lugar, de la recepción que Reyes daba a los temas de “folklore”, especialmente mexicano y, en segundo lugar, del interés del autor por establecer un diálogo, habida cuenta de que su propósito era hacer de *Monterrey* “un órgano de [...] relación social, con el mundo de los escritores: un boletín de noticias del trabajo, casi una carta curricular” (n.º 1, junio de 1930; en Reyes, 2008). Llama la atención también que Reyes fijara un espacio autónomo para los estudios del folklore, por tanto, perfectamente diferenciado de los literarios y antropológicos, lo cual habla del conocimiento del campo que tenía, así como de la voluntad taxonómica y de diálogo que lo impulsaba.

Pero volvamos, por el interés de este trabajo y su línea principal de análisis, a aquella interesante nota crítica que Reyes elaboró sobre *El folklore literario de México*, de Rubén M. Campos, y que comenzaba así:

Es vasto el material de este libro, que a veces parece una compilación y a veces un libre ensayo literario. Si algún defecto tiene, es el

abarcar demasiado: feliz culpa! Quisiéramos que el poeta Campos no explotara tantos filones al mismo tiempo, para poder así dar una organización técnica a sus materiales, sus tesoros de observación, sus atisbos y sus descubrimientos. (n.º 1, junio de 1930, p. 5; en Reyes, 2008)

El hecho de que Alfonso Reyes se dirija a Rubén M. Campos como poeta, a pesar de estar evaluando una obra de investigación —incluso patrocinada por la Secretaría de Educación Pública (SEP)—, nos alerta de un mensaje entre líneas: para Reyes, Rubén M. Campos era, sobre todo, eso, un poeta que se había puesto a recopilar e investigar. De hecho, tras estas palabras preliminares, Reyes critica la falta de criterio de Campos a la hora de calificar todo como “popular”: afirma, por ejemplo, que los epigramas son claramente un género de lírica ligera, que incluso cultivó en demasía Luis G. Urbina²⁴; que las proclamas insurgentes son material histórico; que incluye análisis de las formas del lenguaje mezclado con géneros populares; y que no puede pretender pasar por popular creaciones de Guillermo Prieto —ya vimos la fijación que Reyes había tenido con él— y, ni mucho menos, semblanzas de escritores o poetas como Lizardi, Rosas, Valenzuela u Othón. Y, no obstante lo anterior, Reyes concluye que, a pesar de “este desorden y [...] esta falta de contorno debemos tan sazonadas páginas, que no hay más que admitir el libro sin reservas”; desde luego, seguramente por el “vasto material” que recopila. Esta vastedad de los trabajos folklóricos de Campos también había sido señalada de manera escueta en la conferencia, luego editada, que pronunció Pedro Henríquez Ureña ese mismo año de 1929 en Buenos Aires: “libro muy rico en materiales”, afirma sin dar mayor detalle en una nota a pie de página²⁵. Y es que el alcance de este volumen de Campos había trascendido fronteras y, por ejemplo, el mismo año de su publicación, en Perú, un escritor muy atento a las representaciones culturales nacionalistas de toda América Latina, José Gálvez, elaboró también una profusa reseña en la importante revista *Letras (Lima)* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En ella, sobre todo, ponía como ejemplo el libro de Campos, por un lado, para destacar la firme labor de la SEP en la difusión de la cultura y el nacionalismo²⁶

y, por otro, por la ejemplaridad que suponía para la recolección del folklore del país andino, pues se trataba de una preocupación “relativamente nueva en todas partes”. De hecho, la mitad de la reseña la ocupa en hacer una breve relación del folklore recogido hasta ese momento en el Perú y, después, en observar la coincidencia en muchas de las tradiciones compartidas por ambos países:

La transformación de las influencias hispánicas a través del temperamento indígena ha dejado una huella muy honda en la música, en el refrán, en el chiste, en el chisme, en el cuento, en ese minúsculo drama satírico que son la fábula y el apólogo, y como entre México y el Perú hubo muchos puntos de contacto, de todo orden, muy especialmente durante el período colonial; se ve que hasta el presente el parecido subsiste. (Gálvez, 1929, p. 615)

Queda patente, por tanto, que una parte de América Latina tendió su mirada al proceso político y cultural que se desarrollaba en México, en el cual el folklore suponía una herramienta privilegiada de acceso al conocimiento de lo popular y, desde luego, un criterio para valorar un tipo de literatura privilegiada por el sistema, además de una política pública de interés nacional tras el proceso revolucionario, ya que, como afirma Ricardo Pérez Montfort en relación con las canciones mexicanas, “las vertientes nacionalistas de la Revolución Mexicana establecieron que los elementos identificados como populares eran el basamento de la propia ‘mexicanidad’” (2007, pp. 98-99). Y esto, quizá, era precisamente lo que más sospecha levantó en Reyes, aunque reformulara su crítica en términos metodológicos y de perspectiva de análisis, ya que, en el fondo, cuestionaba a Campos por mezclar la creación literaria con la popular y por no deslindar ni estudiar con suficiente rigor los materiales populares.

Entre la publicación del libro de Campos —15 de marzo de 1929, según su colofón— y la “noticia” que de él da Reyes transcurrió prácticamente un año y medio. Sin embargo, el que reaccionó de inmediato a aquella publicación fue Salvador Novo desde su columna en *El Universal Ilustrado*, un 13 de junio de 1929²⁷. De cualquier forma, debe-

mos tener en cuenta unas consideraciones previas. La primera es que a Novo le interesaba el folklóre: ya había participado en *Mexican Folkways* con un artículo titulado “Los fines de las escuelas de pintura”, en el vol. 4, n.º 1, correspondiente a los meses de enero-marzo de 1928 y, años más tarde, el folklóre tendría una amplia recepción dentro de las crónicas que conformaban sus vidas en México en los diferentes períodos presidenciales. La segunda es que la generación de Novo había sido cuestionada literariamente no solo por aquellos que defendían una literatura nacional y comprometida con la realidad del país, sino también por algunos representantes de la generación anterior que, en realidad, fueron los que iniciaron aquella polémica de 1925 preguntándose si existía una nueva generación literaria. De hecho, parece que, por el título de aquella columna que Novo dirigió contra el trabajo de Campos —“Generación anecdótica”²⁸—, le interesaba sobre todo atacar a la generación, a raíz de un capítulo puntual del libro titulado “Anecdótico”, en el que Campos recogía anécdotas de su generación como parte de las manifestaciones populares de la época. Salvador Novo aprovechó este atrevimiento para atacar al autor, su obra y, de paso, a toda su generación literaria. La invectiva fue tal que los editores del periódico deslindaron responsabilidades por la opinión de su colaborador y ofrecieron el espacio a quien se sintiera aludido. Y así sucedió, dos semanas después, el 27 de junio, Rubén M. Campos publicó su respuesta —“La ‘novísima’ espuma literaria”—, a la que Novo volvió a responder el 4 de julio con “Carta Atenagórica al ‘ilustrado’ sobre quien no lo es”²⁹.

En lo relativo al tema de nuestro trabajo, podemos decir que Salvador Novo se mofa, sobre todo, por el atrevimiento de Campos de remendar lo popular sin ni siquiera estudiarlo con rigor, al afirmar: “Consuela aprender de nuestros mayores que este ser, hoy denominado folklorista [...], integra su misión en la tierra de remendar, como lo haría con zapatos [...], versos y prosas, que copia al mismo tiempo y transcribe para un público largo” (Novo, 1999, p. 398). Novo enumera, además, a una serie de “Rubenes Campos españoles”, afirmando que a ninguno se le ocurriría remendar la producción literaria popular, salvo a don Ramón

Menéndez Pidal en su reciente *Flor nueva de romances viejos*, cuyo *ethos* filológico está fuera de toda duda (p. 398). Algo de razón tendría Novo cuando Campos no dedica ni una sola línea de su respuesta a refutar estas acusaciones, sino que, por el contrario, solamente defiende a su generación frente a esa otra, nueva y “fracasada en malabarismos inútiles” (Campos en Novo, 1999, p. 401), a la que pertenecía Novo. El autor de Contemporáneos reconduce la polémica hacia la obra, atacando al de *El folklór literario de México*:

Rubén Heme Campos, mal psicólogo, ha equivocado la causa de mi rubor frente a sus chistes y frente a su manera de incluirlos en una obra que pretende la seriedad [...]; pienso de él que se dedica a coleccionar indecencias y, para refutarme, aporta una más. (Novo, 1999, p. 402)

Aunque el intercambio parecía concluir aquí, todavía aprovechó Salvador Novo su columna en *Excelsior* —“Literatura del pueblo” (18 de agosto de 1929, pp. 5 y 10)— para hacer una nueva referencia, aunque ahora indirecta, a la obra de Campos:

Causa extrañeza no encontrar, en las escasas historias de la literatura mexicana, capítulo alguno que se consagre a estudiar la producción popular nuestra, siquiera con aquel tibio empeño que se pone en dotarnos de un pasado brillante, en los otros aspectos de nuestra literatura. (1999, p. 418)

De nuevo, este artículo refleja el interés que Salvador Novo otorgaba a la literatura popular y, también, que se encontraba al día con los trabajos “serios” que se llevaban a cabo en torno a ella.

La forma con que Novo zanjó esta confrontación no le debió resultar muy cómoda a Alfonso Reyes, en primer lugar, porque las referencias al Centro de Estudios Históricos y a uno de sus maestros, don Ramón Menéndez Pidal, así como a los estudios de lírica tradicional y popular, lo señalaban indirectamente; y, en segundo lugar, porque Reyes siempre ejerció una suerte de paraguas generacional para ese grupo de Contemporáneos cuestionado desde aquella polémica

de 1925 por no practicar una literatura de carácter nacional³⁰. De hecho, el mismo año que Campos publicó su primera monografía dedicada al folklore, Jorge Cuesta incluyó a Reyes en su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Por tanto, suponemos, en este contexto, que la nota crítica de Reyes en el número 3 de su *Monterrey. Correo Literario* procuró también suavizar esta de Novo y valorar en su justa medida —sin evadir la crítica— el trabajo de Rubén M. Campos, como ya había hecho su colega del Ateneo, Pedro Henríquez Ureña, en la conferencia ya citada.

3. Los planteamientos modernistas (y románticistas) de Rubén M. Campos frente al folklore

Por aquellos años de la polémica, poco quedaba ya de aquel Campos modernista y asiduo a la bohemia; por el contrario, era un burócrata³¹, cercano a los círculos ateneístas y a la Universidad Popular Mexicana³². Gozaba de cierto reconocimiento en el ámbito de la investigación musical, cuyo interés, como refiere Luis Felipe Pérez Sánchez (2015, p. 55), ya se había manifestado en época de *La Revista Moderna* y se fue acrecentando gracias a sus colaboraciones en revistas de prestigio como la *Gaceta Musical*, *México Musical*, el *Boletín Latinoamericano de Música* y la *Revista Musical de México*, en la última de las cuales fungió como codirector junto a Manuel M. Ponce. La entrada de Campos a los estudios del folklore fue, sin duda, desde el ámbito de la música y, a pesar de que ya se apuntaba su sensibilidad en algunas de sus obras literarias, y de que comenzó su colaboración con Ponce en 1917, el impulso de sus estudios del folklore vinculados a la literatura se debió producir a raíz del Primer Congreso Mexicano de Escritores y Artistas, que en palabras de Jesús C. Romero:

Puedo afirmar, sin temor de incurrir en exageración, que en ese congreso fue donde el concepto de folklore, considerado como fuente de nuestro nacionalismo artístico [...] prendió en la conciencia de los escritores, de los músicos y de los pintores de México, y se elevó al rango de disciplina especulativa, porque es innegable que hasta entonces eran muchos los artistas y escritores que descono-

cían los nexos que el folklore podía tener con su arte. (En Civeira Taboada, 1979, pp. 12-13)³³

De cualquier forma, y según Serge Zaïtzeff (1983), Campos se apartaba del quehacer literario al mismo tiempo que profundizaba en sus investigaciones sobre el folklore mexicano que le dieron renombre; incluso el investigador se refiere a una última obra en la que estaba trabajando y que dejó inconclusa y perdida: *El folklore secreto* (pp. 1 y 6)³⁴.

Como sabemos, *El folklore literario de México* (1929) —la obra reseñada por Alfonso Reyes y criticada por Salvador Novo— no fue el único trabajo de recopilación folklórica que Rubén M. Campos emprendió, sino que, de manera consecutiva, publicó, a libro por año y con el apoyo de la SEP, tres voluminosos ejemplares con temáticas semejantes, aunque variando su énfasis de estudio³⁵: *El folklore y la música mexicana* (1928), dedicado a las culturas musicales en territorio nacional; *El folklore literario de México* (1929), más centrado a la producción literaria en un sentido amplio; y *El folklore de las ciudades* (1930), consagrado a la música culta, urbana, aunque sin perder de vista las fuentes populares en las que se inspira. De hecho, en este último, Rubén M. Campos promete la publicación de un cuarto trabajo, dedicado exclusivamente a “la música popular mexicana de hoy” (1930, p. 4)³⁶. Las notas preliminares de estos volúmenes son esenciales para entender la perspectiva con la que Campos se aproxima a una disciplina aún joven por aquellos años. Si tuviéramos que formular algunas de las ideas de Rubén M. Campos frente a la recolección que hace del folklore, serían las cuatro que enumeramos y desarrollamos a continuación:

1. El rescate de lo popular entraña una intencionalidad profundamente estética. Esto implicaba que, a juicio del autor, lo que se había recopilado hasta ese momento no seguía esta pauta, porque el objetivo de Campos era “contrarrestar la impresión que hayan podido producir las recolecciones hechas hasta hoy” (1928, p. 7). No tiene, además, parangón en asumir el gusto y la subjetividad como criterios de recolección, en tanto que “nuestro amor a la belleza en todas sus formas, nos hace preferir aquella que está más acorde

con nuestro sentir, y en música con nuestro oír” (Campos, 1928, p. 8). Paradójicamente, desde esta perspectiva se produce ya un cierto desprecio hacia lo popular y hacia las formas etnográficas de recolección:

Nada hay que se gaste y se deforme tanto como aquello que se aprende de oído, transmitido por gentes que carecen de gusto estético y a menudo de oído rítmico [...]. Entonces surge el escrúpulo pueril del recolector de no tocar la producción, sino dejarla tal como la escucha. Y sin otro criterio que el del arqueólogo que recoge deformes restos materiales y no los reconstruye por respeto al pasado, amontona restos de osamentas de cantos, sin poesía, sin música, sin melodía, sin el alma que les fue infundida. (Campos, 1928, p. 7)

¿Una crítica implícita al trabajo previo del Dr. Atl? Lo anterior, nos lleva a la siguiente idea, que tiene que ver con el espacio y la oportunidad de la literatura ante estos materiales.

2. El literato y el músico son mediadores capaces de distinguir la belleza y de aprovecharla para creaciones más sublimes, pero con “sabor popular”. Por un lado, aquellos tienen el encargo de descubrir la belleza en lo popular, mientras que, por otro, tienen el compromiso de corresponder a ello con nuevas creaciones que pulan lo hallado. Así, el literato es un

pulidor del hallazgo de la piedra preciosa, con la selección realizada por el buen gusto del hombre de letras, para mostrarle al pueblo lo que es bello de su propia producción escogida y ennoblecida por la percepción del artista y su apreciación justa. (Campos, 1929, p. 7)

En el campo de la música, destaca la ejemplaridad de Manuel M. Ponce que ha sabido mostrar “que nuestra música popular es una fuente de inspiración” (Campos, 1928, p. 151). Por tanto, a Campos le importa más el folklore en cuanto a detonante creativo que respecto de su propia conformación.

3. La búsqueda del esteticismo en lo popular se justifica en hallar la belleza de lo simple

(“lo rústico”) frente a la artificialidad de las nuevas corrientes poéticas. Afirma entonces Campos que este esfuerzo

obedece a un movimiento universal que ha descubierto que el folklore es una fuente de poesía, agotado el rebuscamiento de las sensaciones quintaesenciadas, ha dado cuenta el espíritu hastiado de que existen sentimientos escondidos como mansos y legos murmullos de agua que corre, en esos frescos y dulces versos campesinos. (1929, pp. 8-9)

Aprovecha esta veta para calificar al cosmopolitismo como un ladrón “de la melancolía romántica del alma nuestra” (Campos, 1929, p. 10) y, por tanto, a posicionarse dentro de la que había sido la polémica literaria con más trascendencia en la época. Además, esto da pie a la última idea relevante que establece el escritor.

4. Finalmente, las manifestaciones populares se encuentran supeditadas o, más bien, son un vehículo que contribuye a la construcción nacional. Al respecto, afirma Rubén M. Campos:

Esta labor es la que hemos procurado hacer con infinito amor y con el respeto filial que guardamos para todo aquello que constituye nuestra nacionalidad: reconstruir pacientemente en los viejos guardianes del folklore lo que no es posible rectificar en ningún infolio, y espigar las flores silvestres más bellas de una época de nuestro arte popular rítmico y cantante. (1928, pp. 7-8)

En el marco futuro de esta empresa de carácter nacionalista, y tras la ingente labor de recopilación y transformación estética, Rubén M. Campos reconocía ciertas limitaciones al trabajo presentado y depositaba en la nueva generación el nuevo compromiso, afirmando:

nos sentiremos felices si después de nosotros viene la nueva generación intelectual a ahondar en el subsuelo de nuestro folklore, para encontrar hallazgos que nosotros no fuimos acaso tan afortunados en hallar, por la premura de presentar lo primero que hallamos, como justificadora prueba de que toda nuestra producción literaria popular es hecha en México. (1929, p. 674)

Entonces, no cabe duda de que a Rubén M. Campos no le interesaba tanto la cultura popular en sí misma, es decir, aquella de la que hacen uso sus cultores y que goza de una hibridación propia del tiempo, cuanto otra que tuviera otros intereses, en este caso estéticos y de construcción identitaria nacional. Y es a esta intención a la que el antropólogo Luis Díaz Viana llama “folklorismo”, como un tipo de “folklore que no pretende el conocimiento de la cultura popular en sí, sino su aplicación dentro de la sociedad como corrector de tendencias a las que se piensa malignas” (2020, p. 21). Díaz Viana afirma que este folklorismo se entiende más como una fe y que “no afectaría [...] a lo que se recoge, o a cómo se recoge y presenta lo recopilado, sino a la aplicación que se le pretende dar” (2020, pp. 21-22); de hecho, se refiere a estos recopiladores como “guardianes de la tradición”, precisamente el mismo término que usó Campos, aunque con otro sentido. Con esta serie de volúmenes y, en especial, con *El folklore literario de México*, Rubén M. Campos estableció aquellos elementos de raigambre popular que suponían un valor añadido al sentido de construcción nacional, acordes con los tiempos, que, para el caso mexicano, tan bien han sido definidos por Pérez Montfort:

Los discursos nacionalistas y “oficialistas” de los siglos XIX y XX fueron, sin duda, los responsables de apuntalar estos procesos culturales e identitarios que permearon las tradiciones y las expresiones populares en México [...]. Eso que componía —y aún hoy compone— “el alma del pueblo” era la materia prima de aquellos discursos y de aquel supuesto sentimiento de pertenencia e identidad. (2023, p. 33)

Por eso, Campos establece 25 capítulos continuos, sin otros subcapítulos o apartados; es decir, sin el mayor esfuerzo taxonómico, y con títulos tan dispares como “Los civilizadores” o “Los espíritus y los fantasmas en la vida familiar” o “La poesía en el caló indio y regional” o “Los injertadores del folklore en la literatura”. En ellos trata la obra de varios poetas que abrevan del folklore para crear su poesía, como, por ejemplo, Luis G. Ledesma, Ramón Valle, José Joaquín Fernández de Lizardi, José Rosas Moreno, Jesús

E. Valenzuela, Manuel José Othón, Luis G. Urbina o Antonio Plaza; así, Rubén M. Campos, de paso, “salva” a los de su generación, los inserta en una tradición que, por rescatadora del alma mexicana, debía perdurar, hasta el punto de incluir, como vimos, un polémico “Anecdotario. Frases, exabruptos, ocurrencias y anécdotas de mexicanos” como una muestra de folklore. A este respecto, Grecia Monroy, tras un sólido análisis de los equilibrios entre el modernismo y el folklorismo, concluye que

el papel de Campos como folklorista está atravesado, pues, además de por las ideas propias de los estudios folklóricos y del nacionalismo cultural, por su concepción de los modernistas no solo como artistas y escritores, sino también como intelectuales, a partir de la base de un modo de convivir, relacionarse y conversar; esto es lo que le permitió en 1929 engarzar su faceta modernista con la de folklorista. (2021, p. 55)

Agregaría también, un impulso subjetivo por hallar la expresión y el alma nacional como motor de una obra literaria, más propio del romanticismo. Como juego de espejos, solo hay que ver cómo Campos reconoce la labor de su maestro Manuel M. Ponce en el prólogo a sus *Escritos y composiciones musicales* que publicó en Cvltvra:

La personalidad de Ponce presenta un aspecto muy interesante si se le estudia como conductor de los folkloredas de su país, como revelador de las bellezas arcanas que encierra la música popular de los campos y de los barrios. [...] [P]or el amor con que Ponce ha estilizado los cantos nacionales, se descubre la filiación romántica del compositor, la tendencia de embellecer y restaurar las formas melodiosas nuestras de principios del siglo pasado, que fue cuando se popularizaron y fijaron la canción y el jarabe en su estructura característica. (Campos, 1917, p. IV)³⁷

¿Acaso no son estas líneas el reflejo transparente de los intereses de Rubén M. Campos al dar forma de libro a sus “recopilaciones folklóricas”?

4. Los deslindes de Alfonso Reyes para atrapar el acto literario³⁸

El folklore era también un fenómeno que le interesaba especialmente a Reyes, en primer lugar, en cuanto a que sus reflexiones en torno a él tenían resonancia en su obra ensayística y, en segundo lugar, hasta el punto de convertirse él mismo en un recopilador —no tan conocido—³⁹. Sobre la primera aseveración, y como vimos en la parte inicial, ya en sus *Cuestiones estéticas* (1955 [1911]) se encontraba una clara referencia a manifestaciones populares como los romances o los refranes, pero, además, Reyes observaba también cómo otros autores habían hecho uso de estos materiales, hasta incluso ver en las obras literarias de Miguel de Cervantes o Luis de Góngora muestras claras de folklore. Por ejemplo, en una reseña que Alfonso Reyes hizo, en la *Revista de Filología Española* en 1918, de la conferencia que el cubano José María Chacón y Calvo pronunció el 10 de diciembre de 1916 en el Ateneo de La Habana y luego publicó como libro titulado *Cervantes y el Romancero* (1917), destaca:

Cervantes, como lo es por su espíritu toda la literatura clásica española, era un folklorista; pero, entendido esto, cobran mayor sentido todos los elementos directos de corte popular que la obra contiene. Y entre todos, ninguno tan importante como el romance viejo. En la biblioteca de D. Quijote no había libros de romances, porque éstos eran aún cosa viva en boca del pueblo: a veces, D. Quijote encontraba en ellos los vestigios de la caballería de que le hablaban sus libros. (Reyes, 1948, p. 122)

Antes de esta reseña, ambos escritores habían iniciado una relación epistolar y, así, en una carta prácticamente coetánea de la conferencia⁴⁰, Chacón le confesaba a Reyes: “Fui ha tiempo, lo último, aficionado al folklore, hoy lo soy con moderación, con el medido entusiasmo con que, creo, se debe ser” (en Gutiérrez-Vega, 1976, p. 50). Quizá con ese entusiasmo se refería a lo fácil que era en este ámbito la romantización e, incluso, la manipulación de los materiales con otros fines, por ejemplo, ideológicos o de construcción de una cultura nacional.

Sobre la segunda aseveración, contamos con material recopilado por el propio Reyes, que

obra en el archivo de la Capilla Alfonsina⁴¹, y aunque se desconocen la fecha o los métodos etnográficos con que fue recolectado, hay noticias del interés que despierta en él desde fechas muy tempranas. Por ejemplo, en “Romances en América” (1913), Pedro Henríquez Ureña afirma que en México no hay nada hecho en cuanto a la recolección de tradición oral, especialmente de romances, aunque “Alfonso Reyes tiene reunidos, e inéditos, datos sobre el asunto” (2008, p. 54)⁴². Y, pocos meses después, el 8 de mayo de 1914, Alfonso Reyes escribió a Henríquez Ureña desde París y le contó, de forma elocuente, los proyectos en los que se encontraba inmiscuido:

A la vez he formado el plan de hacer un libro que se llame *El hombre desnudo*. Uno de sus capítulos sería la página que conoces: trataría yo en él las manifestaciones ya humanas y no fisiológicas ya, pero todavía no racionales: juegos, refranes, folk-lore, supersticiones, injurias, canciones, etc. Pero no puedo aún definir bien mis contornos, porque no querría tampoco meterme en sandeces antropológicas, a que no estoy preparado. Allí vaciaría yo el futuro de mi vida en la 7a. del Cedro, dando mis observaciones sobre las tonadas usadas por la plebe en cada esquina de las calles. (Henríquez Ureña y Reyes, 1981a, pp. 227-228)

Vemos, de manera tan ilustrativa, cómo Reyes concebía el folklore a partir del fenómeno literario y, por supuesto, de manera potencial para su propia creación, huyendo de los aires que un análisis antropológico pudiera arrojar, pero prevaleciendo la necesidad de recopilación de materiales, que bien podrían ser aquellos dispersos y desordenados del archivo de la Capilla. Entre estos materiales hay un documento que destaca por su intención de reflexionar sobre el fenómeno en particular y que se titula “El Folk-lore”⁴³. Se trata de cinco cuartillas manuscritas, precedidas por una más, que contiene, por una cara, una caótica enumeración bibliográfica y, por la otra, una tentativa taxonómica de Reyes sobre qué se podría considerar “folklore”. Se trata de un texto ensayístico de una profunda convicción. En términos generales, Reyes propone dar un salto de la “Historia” —a la que define como un mecanismo de memoria para reducir la complejidad

del mundo— a la fisionomía para encontrar lo incognoscible, lo invisible, lo que solo se refleja en signos y que, sin embargo, contiene el verdadero ser de los pueblos. Es la forma que tiene Reyes de revelar que el verdadero misterio del ser humano se acerca más al folklore que a la historia. Este texto no se encuentra fechado, pero no cabe duda de que se trata de una semilla precursora para la elaboración de “Marsyas o del tema popular”, el segundo capítulo de *La experiencia literaria*, que antes de pasar al libro se tituló “Marsyas o del folklore literario”⁴⁴. En ambos —aunque con más largo aliento y mejor estructura en el primero—, Alfonso Reyes se aventura a descifrar el misterio de esa esencia individual y colectiva que conforma al ser humano y que signa en el folklore.

Para los efectos de este trabajo, de “Marsyas o del tema popular” podemos destacar que Reyes asienta que no le interesa tanto la interpretación de lo folklórico desde el punto de vista temático cuanto desde la expresión lingüística reveladora de cierta elaboración estética (1962, p. 54). A pesar de esta búsqueda de la expresión, a Reyes le interesa “deslindar” aspectos que tienen que ver con el folklore, para así poderlo apreciar en toda su dimensión humana; por ejemplo, habla de lo popular que hay en él, de las disputas en torno a la autoría, de la oralidad como vehículo privilegiado de transmisión, de la movilidad geográfica y sus variaciones, de su versatilidad, etc. Queda claro que a Reyes le preocupaba, sobre todo, el ánimo inspirador de las palabras, su música, la expresión, lo lingüístico, y no tanto las palabras en sí mismas. Y una intención semejante mostró en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* a la hora de teorizar nuevamente el folklore. En tal sentido, el investigador Sergio Ugalde Quintana afirma que, en el campo de las ideas de esta obra, “desempeñaron un papel fundamental dos corrientes del pensamiento lingüístico y filosófico del siglo XX: por un lado, la estilística idealista de Karl Vossler y, por otro, las reflexiones fenomenológicas del filósofo alemán Edmund Husserl”, alejándose de la tentación filológica y reafirmando en sus estudios un principio de creación (2013, pp. 185-186)⁴⁵.

En el capítulo III de *El deslinde*, cuando Alfonso Reyes establece la primera triada teórica

(Historia, Ciencia de lo real y Literatura), sitúa al folklore como una “técnica accesoria general” en tanto que no solo vuelca su servicio a la historia sino también hacia otras grandes disciplinas como la antropología, la lingüística y la genérica literaria (1944, p. 69). Posteriormente, se refiere a los motivos de antropología y folklore como fuentes de enriquecimiento de la poesía (p. 113). También tiene cabida el folklore en la segunda triada teórica (Matemática, Teología y Literatura, del Cap. VIII), en concreto, cuando no hay aspectos racionales que sostienen una afirmación filosófica y, sin embargo, se les otorga una validez mística. Dice puntualmente que “este misticismo no es sólo un momento de la filosofía, de que todavía quedan rastros folklóricos: es casi un estado de ánimo, una pendiente psicológica que viene desde la mente primitiva, por donde se puede caer en cualquier instante” (p. 284). En general, con mucha más acuciosidad, amplía lo que ya planteaba en *La experiencia literaria*: que no hay que ver las creaciones literarias como géneros, sino como funciones del lenguaje, y así hablar del misterio, que es mucho más puro —y codificado— en el lirismo popular.

Para regresar al contexto particular de la polémica que se produce como consecuencia de la recepción de los “trabajos folklóricos” de Campos —e ir concluyendo este capítulo—, en el año y medio que transcurre entre la publicación de *El folklore literario de México* [15 de marzo de 1929, según el colofón] y aquella nota crítica incluida en el n.º 3 de *Monterrey* [octubre de 1930], Reyes parecía tomar impulso para dar forma a su pensamiento en relación con el folklore: por un lado, envió una carta al arqueólogo y escritor peruano José María Franco Inojosa y, por otro, como vimos, comenzó la elaboración de *La experiencia literaria*, en la que dio forma a una reflexión más madura sobre el folklore, aunque tardaría en publicarlo hasta 1942. En cuanto a la carta, titulada “Sobre folklore”, y fechada en Buenos Aires el 10 de junio de 1929⁴⁶, Reyes confesaba a Franco Inojosa: “¡Hace tanto que sueño con una cruzada de los escritores de América para recobrar los tesoros de nuestra literatura popular! [...]. Teníamos olvidado el humilde hogar, por admirar las grandiosidades del palacio de enfrente” (1996, p.

55). Pero, después del entusiasmo, también establecía elementos esenciales para las formas de recolección y apreciación, que transcribo dada la relevancia:

Recomenzando, pues, la obra de nuestro telar literario, volvemos a la cosecha de la fibra con que hemos de torcer el hilo: volvemos al folklore, tarea de inmensa lealtad geográfica que tanto se parece a un trabajo de agricultura [...]. Sin embargo, no nos estaría mal proceder a la cosecha con ciertas nociones previas de respeto para la objetividad del fenómeno. Las reglas popularizadas en España por don Ramón Menéndez Pidal y su esposa doña María para la busca de romances viejos conservados en la tradición oral son siempre de útil consulta y resultan de fácil aplicación en nuestros países [...]. Yo creo, amigo mío, que usted se mantiene en un término discreto, más bien inclinándose a la verdad folklórica que a los lujos de la invención personal. (Reyes, 1996, pp. 56-57)

No solo el “cosechar la fibra”, que recuerda ineludiblemente al “espigar las flores”⁴⁷ que empleó Rubén M. Campos en su obra, sino que todo este fragmento parecía también responder a un implícito posicionamiento crítico sobre la obra del guanajuatense⁴⁸. De cualquier manera, el entusiasmo y gusto de Alfonso Reyes por el folklore no era nuevo ni se propició a raíz de todo esto, pero quizá sí se reavivó al ver la profundidad que podría alcanzar un buen análisis de los materiales recogidos por Rubén M. Campos, pudiendo ser, además, el impulso definitivo para abordarlo con otra perspectiva en obras subsiguientes como *La experiencia literaria*.

5. A modo de cierre

En un artículo ya clásico, y muy en la línea de reflexionar sobre las razones profundas de los acercamientos al folklore, Jorge Martínez Ríos (1971) se fija en las relaciones desiguales que se establecen entre los sujetos privilegiados —que en nuestro caso serían los miembros de la clase letrada— y los sujetos subalternos, que normalmente son los cultores de las manifestaciones populares, para auscultar los posibles objetivos que pudieran tener aquellos y profundizar en el concepto de

“marginalidad sociocultural” (p. 124). Esta perspectiva permite establecer una pauta de pensamiento a partir del escritor como individuo, a la que habría que sumar su pertenencia a un campo cultural determinado y sus acciones sobre las circunstancias históricas. No cabe duda de que, desde este punto de vista, los dos autores analizados establecieron objetivos, intereses y metodologías diferentes —algunas cuestionables o, al menos, debatibles— en las formas de acercamiento a las manifestaciones culturales de las clases subalternas, que se habían empezado a recolectar, a veces sin un método riguroso.

Ambos autores parten del gusto y la necesidad de recopilación de estos materiales emanados de la creación popular, y se sienten atraídos por la cercanía y el diálogo que establecen con el quehacer literario. Aunque para ambos, en cuanto manifestación estética, suponía una forma de pensar el lenguaje y, de paso, también un principio de crear literatura, no cabe duda de la incomodidad que Alfonso Reyes sintió ante la perspectiva planteada por Rubén M. Campos en sus obras folklóricas, ya que suponía la negación de la belleza y el misterio que contenían estas formas en sí mismas si no mediaba el quehacer de un literato, es decir, de un sujeto sensible y, sobre todo, privilegiado, que respondía también a un contexto histórico y político que, en este caso, tenía que ver con la construcción de una identidad nacional. Para Reyes, por el contrario, la formación del folklore suponía la puerta de entrada a un universo de conceptualizaciones, taxonomías, comparaciones, que impulsaban reflexiones profundas a través del lenguaje y, por tanto, esclarecían cuánto del alma nacional contribuía a comprender los misterios que históricamente se ha planteado el ser humano y sobre los cuales se debe escribir en una obra literaria. El detonante que supuso el artículo de Salvador Novo sobre la obra folklórica de Rubén M. Campos, además de generar un debate forzoso que se había eludido, transparenta que, ante una aparente conformidad en las formas de acercamiento, existía una profunda disconformidad ante el fondo y el valor para lo literario. Las de Campos y Reyes eran dos posturas muy enraizadas en su propia forma de entender el fenómeno y la funcionalidad de lo literario, posturas que, por supuesto, no eran las únicas.

Notas

- 1 Muy temprano, en 1911, encontramos una referencia a la inclusión del “folklore” en los planes de estudio del curso de Arqueología en el Museo Nacional, aclarando el alcance del término por novedoso: “Esta palabra ha tomado ya carta de naturalidad entre nosotros. García Icazbalceta, en su *Vocabulario de Mexicanismos*, dice: el ‘folklore’, como ahora se llama a la ‘sabiduría popular’, es decir, la expresión de los sentimientos del pueblo en forma de leyendas o cuentos, y particularmente en coplas o cantarcillos anónimos, llenos a veces de gracia y a menudo notables por la exactitud o profundidad del pensamiento” (*El Demócrata Mexicano*, 1911, p. 4). Fue tal el impacto de las miradas que se tendieron hacia el folklore o lo popular, que, como afirma Enrique Flores, algunos investigadores como William Rowe y Vivian Schelling aludieron a un “descubrimiento del folclor”, mientras que otros, como Irene Vázquez, se refirieron a este proceso como el de una auténtica invención de las tradiciones mexicanas (Flores, 2001, p. 105).
- 2 Incluso, también permitiría entender los prejuicios que se tienen en México hacia el folklore en el ámbito de los estudios literarios —mucho más los asociados a comunidades originarias— y que perduran hasta nuestros días.
- 3 Para una reconstrucción de la relación fundacional que sostuvieron al respecto Franz Boas y Ezequiel A. Chávez, recomendamos, en general, los trabajos de Mechthild Rutsch sobre la profesionalización de la antropología en México y, en particular, uno que reconstruye los primeros contactos entre ambos, sus colaboraciones y una correspondencia intercambiada en 1917 tras el exilio del segundo en Estados Unidos, así como algunas dificultades en relación con unas acusaciones de espionaje (Rutsch, 1998).
- 4 La lista de publicaciones y manuscritos se dividía entre los parcialmente impresos, los terminados y puestos a disposición de la Secretaría de la Junta directiva de la Escuela y, por último, los que se encontraban en preparación. Para el objeto de este estudio podemos citar los siguientes: *Four Mexican-Spanish Fairy-Tales* (1912) y *Folk-Tales of the Tepecanos* (1914), de J. Alden Mason; *Stories from Tuxtepec, Oaxaca* (1912), de W. H. Mechling; *El folk-lore de Milpa Alta, D. F.* (1913), de Isabel Ramírez Castañeda; *El folk-lore de Oaxaca*, de Paul Radin, un manuscrito entregado a la Secretaría y anunciado como una próxima publicación en colaboración con la Hispanic Society of America; *Folk-Tales, Romances, Riddles, and Songs from the Federal District and from the State of Vera Cruz*, sin autor y en preparación; o *Folk-Tales in Modern Mexican*, del propio Franz Boas, que se encontraba en preparación, y que probablemente luego se convirtió en los *Cuentos en mexicano de Milpa Alta D. F.*, publicados en *The Journal of American Folk-Lore* en 1920 (vol. 33, enero-marzo, n.º 127, pp. 1-24).
- 5 En concreto, Franz Boas, Eduard Seler, Roland B. Dixon, George B. Gordon y el arquitecto M. Huntington, que era presidente a su vez de la Hispanic Society of America. Además, se hacía mención del director, el profesor Alfred M. Tozzer, de la Universidad de Harvard, y hasta cinco becarios, dos de México, dos de Estados Unidos y uno de Prusia: Rodrigo Gamio, Isabel Ramírez Castañeda, W. H. Mechling, Clarence L. Hay y Max Leopold Wagner, respectivamente.
- 6 Además de al esfuerzo de la Escuela Internacional, Dávalos también se refiere a la importancia que tuvo la publicación en 1912 del “Negrito Poeta” de Nicolás León, por cuanto superaba el afán literario para moverse de forma “consciente dentro del verdadero terreno del folklore nacional” (1918, p. 557). Según Lucía González Gallardo, Nicolás León (1859-1929) fue uno de los primeros en estudiar y difundir el folklore a principios del siglo XX hasta el punto de incluir “una lección de folklore en el curso de etnología que impartía en el Museo Nacional (hoy Museo Nacional de Antropología) de 1906 a 1910” (2009, p. 47).
- 7 Comenzamos por este texto por la trascendencia y perspectiva de la información que brinda, pero, en realidad, también podríamos hacerlo con el artículo que Antonio R. Gil y Vélez publica ese mismo año, con el título “El folk-lore”, en la revista *Gladios*, en donde se hace eco de este tipo de estudios, del origen etimológico del término, del caudal folklorista que posee México, así como del trabajo que ha llevado a cabo Manuel M. Ponce, culminando con una sentencia: “bajo todo punto de vista, el folk-lore es esepcionalmente [sic] importante para la historia, porque su estudio hace encontrar los ideales, las costumbres y el modo de ser de un pueblo” (1979 [1916], p. 110).

- 8 Es muy probable que la sensibilidad hacia el tema se debiera, porque, por aquellos años, él fungía como director del semanario. Además, debemos considerar que, según Burkholder de la Rosa (2009), había sido el propio Núñez y Domínguez el que, tan solo un año antes, había convencido a su amigo y socio Rafael Alducín para que le comprara a Raúl Millé *Revista de Revistas* por 5000 pesos (p. 1384).
- 9 Carlos Ruiz Rodríguez extrae la información del trabajo de Jesús C. Romero, "El folklore en México", publicado en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística* (vol. 63, n.º 3) en 1947. Además, se refiere también a la que fue la primera Sociedad Folklórica, la fundada en 1914 por Severo Amador e Higinio Vázquez Santa Ana, una "sociedad [que] publicó cinco ejemplares de *Voy con mi hacha*, el primer periódico mexicano dedicado exclusivamente al folklore, y dos obras del tabasqueño Francisco Quevedo: *Cantares yucatecos* y *Estudios folklóricos* (Ruiz Rodríguez, 2010, pp. 49-50).
- 10 Al respecto, Jesús C. Romero le "asigna el título de primer folklorista musical a Manuel M. Ponce, a quien considera como el primero en escribir sobre 'nuestro folklore musical' al cuestionar el generalizado ambiente intelectual europeizante de su época" (Ruiz Rodríguez, 2010, p. 50). El propio Ponce fundó y dirigió una década después la *Gaceta Musical*, en cuyo primer número (enero de 1928) dejó patente que su propósito era "publicar estudios sobre el folklore musical de América y ser el eco de toda actividad artística que tenga alguna importancia" (en *Gaceta Musical*, 1994).
- 11 En concreto, afirma el investigador: "La romántica expresión 'alma nacional' suele aparecer en los escritos de Reyes a partir de 1917, y la utiliza en las más diversas circunstancias [...]. Conviene, pues, calcular que cuando Reyes impone la divisa *buscar el alma nacional*, lo que hace es calar la forma en que su propia alma recorre la circunstancia nacional que la modela, sin padecer su susceptibilidad y sin vanagloriarse de su peculiaridad" (Sheridan, 1999, pp. 54-55).
- 12 Aunque veamos en este artículo la afirmación consciente de la relevancia que, para Rubén M. Campos, tiene el folklore y, por tanto, su compromiso con la recopilación, el conocimiento y su instrumentalización, es muy probable que la mirada de apreciación etnográfica y folklórica ya se produjera en relatos anteriores, la mayor parte de ellos modernistas. Por ejemplo, en "En el lago de Pátzcuaro" (*Revista Moderna de México*, febrero de 1905), la investigadora Diana Hernández Suárez —a partir del propósito general de analizar la visualidad y el ferrocarril— constata cómo una visión positivista del paisaje motiva al narrador cierto interés por lo folklórico y lo etnográfico, especialmente cuando el ferrocarril pasa cerca de los vestigios arqueológicos de Tzintzuntzan, aunque no le interese tanto a Campos explorar el tema arqueológico o antropológico, sino el artístico, es decir el de las ilusiones estéticas frente a las ruinas (Hernández Suárez, 2023, pp. 46-47). Esta postura es muy acorde con la observada por este trabajo. Por cierto, la relevancia del tren también se pone de manifiesto en este artículo de 1919, porque Rubén M. Campos recuerda el viaje que hace desde Veracruz a la capital, y en él observa cómo los soldados cantan en grupos los aires musicales de sus regiones, algunos de los cuales reproduce. Esta circunstancia le impulsa a preguntarse: "¿En qué consiste esta poesía popular?" (Campos, 1919, p. 22). Otro ejemplo de "transferencia folklórica" en un cuento modernista de Campos se produce en "Krakowiak", como bien ha analizado Monroy Sánchez (2021, p. 38).
- 13 Además, como pone de manifiesto la investigadora Carmen Ortiz García en su documentado trabajo, desde prácticamente su creación en 1910, el CEH fue receptáculo de importantes estudiosos del folklore que se interesaron en las labores de recopilación y estudio en la península e incluso tuvo una sección dedicada al folklore, cuyo responsable fue el musicólogo Eduardo Martínez Torner, que junto con Jesús Bal y Gay habían colaborado con Menéndez Pidal en el *Romancero Hispánico*, anotando los romances de León y Asturias (Ortiz García, 2007).
- 14 Me refiero a la crítica que Alfonso Reyes hizo en su folleto *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (México, Tipografía de la Viuda de F. Díaz de León, 1911) y cuyo fragmento tomo del último trabajo de Ugalde Quintana (2024). Afirmaba Alfonso Reyes: "Prieto, en efecto, buscó hacer romances populares e históricos sin que en la imaginación nacional hubiera casi substancia para modelarlos" (Reyes, 1911, p. 48; en Ugalde Quintana 2024, p. 154). Esto se encuentra en las antípodas del pensamiento de Rubén M. Campos, que, incluso dedica un capítulo completo a Prieto bajo el título "El folklorista don Guillermo Prieto, 'Fidel'", afirmando de él: "No hay recolector ni

creador de folklore mexicano como Prieto. Porque, al fin, hay que convenir en que alguien es el autor de la producción folklórica, no el pueblo anónimo, sino el sabedor representativo del pueblo" (Campos, 1929, p. 472).

- 15 De especial relevancia, en este sentido, son los capítulos XXI al XXIV, titulados "El arte de decir", "El teatro", "Literatura-Poesía-Estampería" y "La música", respectivamente. En el XXIII se pregunta si existe en México una literatura que sintetice el espíritu popular, y responde con contundencia: "Existe el lenguaje popular, la jerga especial del país, pintoresca y vibrante, pero no la exposición gráfica del idioma del pueblo. Las producciones que tratan de cristalizarlo son escasas y la mayor parte de ellas mezquinas" (Dr. Atl, 1922, p. 131).
- 16 Sin nombrar, pero con clara referencia a Ponce, vuelve contra él en el capítulo XXIV dedicado a la música, en el que afirma: "Algunos músicos mexicanos han tratado de arreglar o de vestir la música popular de México para presentarla dignamente ataviada en un salón de niñas cursis. En mi concepto estas especies de transcripciones o de deturpaciones que llevan nombres clásicos —sonatas, fugas, rapsodias, etc.— son desviaciones académicas de la vigorosa corriente del sentimiento popular —como lo son igualmente los pastiches gráficos del arte azteca, ejecutados por artistas 'nacionalistas'" (Dr. Atl, 1922, p. 201). Y más adelante lo vuelve a nombrar para manifestar su disconformidad: "El músico Manuel M. Ponce —con quien no estoy de acuerdo en lo referente a las formas de interpretación o transformaciones que ha encontrado para 'civilizar' la música mexicana— ha hecho de ésta un estudio técnico, publicado por 'Cultura'" (p. 203).
- 17 En su estudio sobre la polémica nacionalista de 1932, Sheridan alude a otro de los editoriales de *La Falange* para poner de manifiesto la contradicción que supone que dos escritores vinculados a Contemporáneos se posicionaran en pos de una literatura de carácter nacionalista, y no de otra "desvinculada de la raza, del medio, del minuto" —según dicho editorial— cuando pocos años antes, en un texto publicado en *México Moderno* el 1 de agosto de 1920, "La joven literatura mexicana", se declararan "de abolengo francés". Dice el investigador que se trataba de concesiones políticas para poder poner en marcha sus proyectos literarios (Sheridan, 1999, pp. 34-35). Sin embargo, en este primer editorial de *La Falange* al que nos referimos aquí, ambos escritores dejan claro —quizá conscientes de aquella declaratoria pasada en *México Moderno*— que su mirada es hacia todo el mundo latino y que "no hacen por consiguiente *distingos* entre Francia o España, entre Italia o Chile; saben que por ser latinos, estos países sienten de modo semejante al suyo, allá en lo hondo de su tradición y en lo elevado de sus ideales" (*La Falange*, 1922, p. 1). Al respecto, también recomendamos el artículo referido de Enrique Flores (2001).
- 18 Hasta ese momento, *Los de abajo* había pasado desapercibida desde que se publicara por primera vez en 23 folletines de *El Paso del Norte* entre el 27 de octubre y el 21 de noviembre de 1915. Esta primera edición, así como la génesis de la obra y otros materiales esenciales para comprender la trascendencia de la obra, se puede revisar en la edición crítica preparada por Jorge Ruffinelli para la colección Archivos de la ALLCA (Azuela, 1997).
- 19 Aunque el texto aparece anónimo, gracias a la investigación de Víctor Díaz Arciniega (1983) sabemos que detrás de este se escondía Carlos Noriega Hope (p. 70). Para una revisión en profundidad de la trascendencia que tuvo en esta época *La Novela Semanal de El Universal Ilustrado* sería necesario acercarse al pormenorizado estudio de Hadatty Mora (2016).
- 20 Cuando, a raíz del análisis de los artículos periodísticos que son parte de la polémica de 1925, Víctor Díaz Arciniega enumera las once características que debía tener esta nueva literatura nacional, la más relacionada con el folklore es la numerada con la letra "f) debe ser producto del conocimiento del 'alma del pueblo' y del 'contacto' con 'la vida exterior', para que pueda ser 'verdadera', 'sincera'" (2010, pp. 126-127). Esto amplía el sentido de la fidelidad folklórica y su valor para la apreciación literaria. Por otro lado, también es pertinente referir que, cuando José Luis Martínez elabora su *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*, con el objetivo de ampliar el número de narradores de la Revolución, se refiere a una "literatura influida por el popularismo y el folklore", señalando, entre sus cultivadores, a Miguel N. Lira como autor más destacado (1949, p. 55).
- 21 Para un seguimiento de esta, revisar la obra de Sheridan (1999), que cuenta con la reproducción facsimilar de los artículos periodísticos, así como un análisis de su contexto.

- 22 Las otras dos eran *Monografía de los Tarahumaras*, de Carlos Basauri, y *La arriería en México. Estudio folklórico, costumbrista e histórico*, de Salvador Ortiz Vidales. Las tres fueron publicadas en 1929 en México, en concreto, en los Talleres Gráficos de la Nación, el Museo Nacional de Arqueología y la Secretaría de Educación Pública; es decir, tres organismos públicos del Gobierno Federal, presidido en aquel año por Emilio Portes Gil, aunque seguramente fruto de la administración anterior de Plutarco Elías Calles.
- 23 En concreto: *El Folklore musical de las ciudades* (SEP, 1930), de Rubén M. Campos; *Calzado mexicano: calliz y huaraches* (Series de Arte, 1930), de Gabriel Fernández Ledesma; *Folk Songs from Mexico and South America* (Ed. Kilenyi, s/a), de Eleanor Hague; *Las obras de...* (Talleres Gráficos de la Nación, 1930), de José Guadalupe Posada; *Historia de la canción mexicana* (Talleres Gráficos de la Nación, s/a [1931]), de Higinio Vázquez Santana; y *El Carnaval* (Talleres Gráficos de la Nación, s/a), del mismo Vázquez Santana y J. Ignacio Dávila Garibi. Es cierto que, en esta ocasión, no introduce una nota crítica, sino tan solo referencia las obras.
- 24 Paradójica y casualmente, el propio Alfonso Reyes, en la página 19 de su *Álbum 4*, consignado en su archivo de la Capilla Alfonsina, aparece un recorte que vincula a ambos autores, en concreto, una poesía que Luis G. Urbina dedica a Rubén M. Campos y que titula "La balada de la vuelta del juglar", fechada en noviembre de 1913. Se constata el reconocimiento que los poetas de su generación tenían hacia Rubén M. Campos por el desarrollo de los estudios relacionados con la poesía popular. Y también que Alfonso Reyes permanecía atento a esta generación y, en general, a la producción literaria mexicana.
- 25 En este texto, Henríquez Ureña emplea los trabajos de Campos (*El folklore y la música mexicana*, 1928, y *El folklore literario de México*, 1929) como un repositorio de material folklórico con el que ejemplificar algunas de sus posturas, dirigiendo al lector a páginas concretas de dichas obras. Valora la profusa recopilación, pero en algún momento lo corrije. Por ejemplo, cuando afirma la amplia difusión que la canción *La golondrina* tiene en las Antillas y en la América Central, aunque "muchos mexicanos la creen nacional", refiriéndose a Campos en la nota (1984, p. 145). También, en otros casos, destaca algún acierto, pero en referencias a la interpretación musical, por ejemplo, en relación con los aires populares (1984, p. 156).
- 26 El titular de la SEP por aquellos años era el Dr. J. M. Puig Casauranc. En el primero de los volúmenes que Rubén M. Campos dedicó al folklore, *El folklore y la música mexicana* (1928), el secretario le dirigió una carta fechada el 18 de noviembre de 1927, publicada al inicio del propio libro, celebrando la labor de Campos en el Departamento de Bellas Artes, así como que haya elegido las prensas de la SEP para dar a conocer el valioso material. La carta concluye con la reafirmación de "nuestro entusiasmo y firme propósito por despertar en el alma de los niños y del pueblo de México, el amor a nuestra música" (1928, p. 6).
- 27 La crítica aparece ya referida en el trabajo de la investigadora Monroy Sánchez (2021) —que citaremos más adelante—, como una muestra de las reacciones que provocó la representación de los modernistas según la mirada de Rubén M. Campos. En el presente estudio, estudiamos las consecuencias de dicha polémica, situándola en el centro del debate en torno a la delimitación del folklore y la apropiación que la literatura hizo de este, sirviendo como pretexto para acercarnos a las perspectivas antagónicas del propio Campos y de Alfonso Reyes. De cualquier forma, si hubiera un mérito en traerla a consideración de la historia cultural del momento es de ella y no mío.
- 28 *El Universal Ilustrado*, año XIII, n.º 631, 13 de junio de 1929, p. 15.
- 29 Todo este material se puede consultar en Novo, 1999, pp. 396-403, gracias a la excelente labor de recopilación de los editores del volumen: Sergio González Rodríguez y Lligany Lomelí. De aquí sacamos las citas.
- 30 De cualquier forma, Alfonso Reyes, en su calidad de diplomático, había procurado mantenerse al margen público —no privado, como se observa en sus diarios y correspondencia— de estas polémicas que superaban los límites del debate literario y cobraban, cada vez más, una dimensión política. Sin embargo, poco tiempo después, el 7 de mayo de 1932 desde *El Nacional*, Héctor Pérez Martínez lo sumergió de lleno en la polémica, vinculándolo directamente con Contemporáneos y cuestionando su compromiso con una literatura nacional. Resulta paradójico para nuestro estudio que la excusa para ello fuera precisamente el contenido del *Correo Literario*

Monterrey. Como sabemos, Reyes mantuvo una correspondencia pública con Pérez Martínez y quizá la carta que muestra una mayor defensa del grupo Contemporáneos fue la que firmó el regiomontano en Río de Janeiro, el 25 de septiembre de 1932, en la que afirma: "Usted me habla en plural, y como en nombre de un grupo ¿Quiénes son ustedes? ¿Y quiénes son los del otro bando? ¿Los de *Contemporáneos*? Porque entre éstos yo encuentro muchos que hacen esfuerzos de mexicanismo" (en Capistrán, 1967, p. XI). Es interesante cómo, a raíz de esta polémica y en cuanto a las búsquedas compartidas entre Reyes y Borges, Amelia Barili (2008) afirma que ambos "comprendieron que enfatizar en lo estereotípicamente latinoamericano, era como mirar la cultura desde fuera, y que si los escritores latinoamericanos aceptaban la lógica que los reducía al color local, si escribían sobre y no desde sus circunstancias históricas y culturales quedarían reducidos a lo que la perspectiva hegemónica y verticalista [...] esperaba de ellos" (p. 179), por lo que escribir sobre los clásicos era también ver la cultura propia desde la historia y la cultura de aquel momento, como siempre defendió el propio Reyes. Para un seguimiento completo de la polémica, véase el texto compilado, prologado y anotado por Enríquez Perea (2006); Capistrán (1989), para observar la estrecha relación entre Alfonso Reyes y Salvador Novo; y también Rodríguez González (1997).

- 31 Según una carta que Campos dirige al Secretario de Educación en 1923, este afirma haber cumplido 25 años de servicios en el Gobierno de la República, razón por la cual le solicita la jubilación para dedicarse en exclusiva a su labor como escritor. Entre los puestos a los que alude podemos citar los de Ayudante del Inspector de la enseñanza literaria, profesor de Lengua Nacional y del 2º curso de Literatura, y profesor de Literatura en la Escuela Normal de Maestros, entre muchos otros (carta del 8 de septiembre de 1923, documento n.º 2 de la carpeta "Documentos personales", Archivo Histórico Rubén M. Campos, IIF/UNAM).
- 32 El investigador Torres Aguilar (2010) sitúa a Rubén M. Campos como "fundador, autoridad, profesor y conferencista" de la Universidad Popular Mexicana entre 1913-1914 (p. 655).
- 33 Precisamente, Sheridan (1999) se refiere a este Congreso, además, como uno de los tres claros antecedentes de la polémica nacionalista (p. 32).
- 34 De hecho, en el Archivo Histórico, obra un documento titulado así, *El folklore secreto. Anécdotas, chascarrillos, mexicanismos, epigramas y versos populares (investigaciones folklóricas)*, en el que incluso se refiere al editor y a la fecha: "Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1940" —cinco años antes de su fallecimiento—, pero este solo contiene once folios de recopilaciones de adivinanzas (documento n.º 28 de la carpeta "Escritos varios", Archivo Histórico Rubén M. Campos, IIF/UNAM). Es muy probable que otras hojas del Archivo también pertenecieran a este documento.
- 35 En el análisis de la primera obra de esta serie, y gracias a un trabajo de archivo, nos cuenta Aguirre Hernández (2011) que Rubén M. Campos le propone el proyecto a Luis Castillo Ledón, director del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología de la Ciudad de México, donde trabajaba como investigador, en 1925, con la intención de prolongar algunas investigaciones que había iniciado en *La Gaceta Musical* en 1918 (p. 42). Por tanto, la publicación refrendaba, al menos, una década de trabajo con materiales musicales de carácter popular.
- 36 Quizá Campos anunciaba lo que decididamente había dejado fuera de este volumen. Y es que, en la "Introducción", divide la nacionalidad en dos grupos humanos: en el que predominan las características aborígenes y el que "se ha incorporado a la cultura universal" y se produce, sobre todo, en la ciudad, que es al que dedica este libro (Campos, 1930, p. 5).
- 37 Un poco más adelante, Campos se cuestiona si Manuel M. Ponce "acaso oyó una voz fraternal, un eco de su pensamiento, que le decía: 'Y, sobre todo, no dejes de ser romántico, porque habrás dejado de ser joven'" (1917, p. V).
- 38 Este capítulo forma parte de un trabajo más amplio que estoy elaborando en torno a la reflexión de Alfonso Reyes sobre las manifestaciones populares, tradicionales y folklóricas de la literatura. Lo recogido aquí es un posible itinerario —ante la limitación del espacio y la necesidad de concisión— para entender el posicionamiento de Reyes frente al de Rubén M. Campos en cuanto al folklore.

- 39 Por la novedad que supuso, conviene mencionar el breve estudio de apenas cinco páginas que Pereda Valdés elabora precisamente con el título "Alfonso Reyes y el folklore", en el que parte de un artículo que el regiomontano publicó en Argentina, "Caracteres generales de la literatura folklórica" (*La Prensa*, 3 de agosto de 1941), para comentar, por un lado, el entusiasmo con que Reyes comparó una sextina del *Martín Fierro* con una estrofa anónima octosilábica recogida en México, y, por otro, los elementos folklóricos que es posible encontrar en su obra *Memorias de cocina y bodega* (1956, pp. 331-335).
- 40 En concreto, y según la editora, la carta está fechada en La Habana, 20 de noviembre de 1916.
- 41 La mayor parte de este material se encuentra manuscrito, lleno de tachaduras y sin un orden lógico aparente. Alfonso Reyes parece que recolectó corridos (aunque a veces los llama romances, por ejemplo, en el caso del "Romance de Macario Romero", al que etiqueta como "Romance de guapo" y transcribe, a máquina, una versión de Macario Espino), proverbios, refranes, canciones, adivinanzas y hasta juegos populares. Debemos aún un artículo que estudie estas recolecciones y las contextualice con mayor profundidad dentro de la obra literaria del regiomontano.
- 42 El artículo "Romances de América" se publicó por primera vez en *Cuba Contemporánea* (noviembre-diciembre de 1913). Más adelante, en este mismo texto, Henríquez Ureña da muestras del saber y el interés que Alfonso Reyes tenía en torno a esta forma literaria, incluso desde un punto de vista comparatístico, y afirma que Reyes presentó en el Ateneo de México la hipótesis de que el romance de las manzanas tenía "por base un mito solar semejante al de las manzanas o toronjas doradas de las Hespérides" (Henríquez Ureña, 2008, p. 65). Tiempo después de esta publicación, el 19 de abril de 1915, Reyes le escribió una carta a Henríquez Ureña en la que demostraba también el interés de recopilación y estudio del folklore, le decía: "¿Cuándo vienes? Menéndez Pidal, que quizá te escriba, me ruega pedirte tus colecciones folk-lóricas americanas, si tienes; ponerlo en contacto con Rangel, que le envíe documentos Alarcón; con Castrito: que le envíe sus romances de México" (Henríquez Ureña y Reyes, 1981b, p. 166).
- 43 Un primer análisis muy esquemático de este texto inédito lo presenté en el IX Congreso Internacional Lyra mínima celebrado en la ENES-UNAM en octubre de 2019 en Morelia, Michoacán, y se refiere a él, en su documentado trabajo, González Camacho (2023) tesis de Licenciatura que recientemente obtuvo el merecido Premio Joaquín García Icazbalceta 2023 que otorga la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, junto con la Academia Mexicana de la Lengua, a los mejores trabajos de titulación en Lengua y Literaturas Hispánicas.
- 44 Ernesto Mejía Sánchez, editor del volumen XIV de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, incluyó este texto en "Páginas adicionales". *La experiencia literaria* está compuesta por 18 capítulos que el regiomontano fue escribiendo entre 1930 y septiembre de 1941. El propio Mejía Sánchez afirma que el ensayo más antiguo fue "Teoría de la analogía", de 1930, mientras que los últimos pudieron ser "Perennidad de la poesía" y "Marsyas o del tema popular" (1962, p. 7). El libro definitivo cobró forma después de un curso que Alfonso Reyes impartió en la Universidad de San Nicolás de Michoacán en 1940.
- 45 En este trabajo, Ugalde Quintana plantea el proyecto de investigación que después ha desarrollado con minuciosidad y rigor en *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios* (2024), ya citado.
- 46 La carta se la dirigió Alfonso Reyes a José María Franco Inojosa a propósito del libro *Wari Wilka: leyendas vernaculares del altiplano de Kolla* y se incluyó dentro del capítulo "Cartas" de la obra *De Viva Voz 1920-1947*, publicado por la Editorial Stylo en México en 1949. Aquí la retomamos del volumen VIII de las *Obras Completas* de Alfonso Reyes (1958). El folklore del Perú también era de especial interés para Reyes, y ya en el primer número de *Monterrey* declaraba haber recibido el volumen *Cuentos andinos* (Lima, Imp. Lux, 8.^a, 1924), de Enrique López Albújar (n.º 1, junio de 1930, p. 4, en Reyes, 2008).
- 47 Rubén M. Campos empleó esta metáfora desde el primer volumen de sus "trabajos folklóricos", en concreto, en la nota preliminar se refiere a que "nuestro propósito ha sido espigar la producción folklórica más bella, nuestro sentir" y, un poco más adelante, habla de "espigar las flores silvestres más bellas de una época de nuestro arte

popular rítmico y cantante” (1928, pp. 7-8). Campos parece continuar la metáfora en su segundo volumen, al que se acercó Reyes con la nota crítica, al catalogar su trabajo como un “ensayo de espigamiento folklórico nuestro” (1929, p. 8).

- 48 En otro *Monterrey* posterior, en concreto el número 6 (octubre de 1931), también parece Reyes referirse indirectamente a la obra de Campos —o, al menos, a las formas de recolección, estudio y revalorización del folklore— cuando celebra la llegada a la Embajada de Brasil de todos los números de la revista mensual *Música* que dirigen Daniel Castañeda y Carlos Chávez. En concreto, se quejaba de que, por desgracia, no circulaba lo que debiera porque “no es una recopilación de artículos literarios con metáforas sobre la música, o de vagas sentimentalidades en forma de crónica de conciertos, sino una verdadera revista de asuntos musicales —filosofía, técnica, arte y ciencia— con sólido arraigo en las realidades americanas, y, que concede singular atención a la historia de nuestros gustos musicales y a nuestro folklore” (Reyes, 2008, p. 7).

Referencias bibliográficas

- Aguirre Hernández, J. A. (2011). Rubén M. Campos y su investigación sobre folclore musical mexicano en el Archivo Histórico del Museo Nacional de Antropología. *Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH* 91, 42-46. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2743>
- Archivo Histórico Rubén M. Campos. Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM. Catálogo a cargo de Columba Camelia Galván Gaytán disponible en <https://www.iifilologicas.unam.mx/bibliotecaiifl/uploads/RubenM Campos.pdf>
- Azueta, M. (1997). *Los de abajo*. Ed. crítica de J. Ruffinelli (Coord.). ALLCA XX.
- Barili, A. (2008). Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo. En Juan Pablo Dabove (Ed.), *Borges, políticas de la literatura* (pp. 175-189). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Boas, F. (1912). Notes on Mexican Folk-Lore. *The Journal of American Folklore* 25(97), 204-260. <https://doi.org/10.2307/534821>
- Boas, F. (1915). Summary of the Work of the International School of American Archeology and Ethnology in Mexico. *American Anthropologist* 17(2), 384-395. <https://doi.org/10.1525/aa.1915.17.2.02a00210>
- Burkholder de la Rosa, A. (2009). El periódico que llegó a la vida nacional. Los primeros años del diario *Excelsior* (1916-1932). *Historia Mexicana* 58(4), 1369-1418. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1678>
- Campos, R. M. (1917). Manuel M. Ponce [prólogo]. En M. M. Ponce, *Escritos y composiciones musicales*, T. IV, n.º 4 (pp. I-V). Cvltrva.
- Campos, R. M. (1919, mayo 15). Las fuentes del folklore mexicano. *Revista Musical de México*, 1(1), 18-23.
- Campos, R. M. (1928). *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. Publicación de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación.
- Campos, R. M. (1929). *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. Publicación de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación.
- Campos, R. M. (1930). *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar (1525-1925)*. Publicación de la Secretaría de Educación Pública, Talleres Gráficos de la Nación.
- Capistrán, M. (1967). México, Alfonso Reyes y los contemporáneos (cartas y notas). Selección de Miguel Capistrán. *Revista de la Universidad de México* 9, I-XII.
- Capistrán, M. (1989). Notas para un posible estudio de las relaciones entre Alfonso Reyes y los Contemporáneos. El caso de don Alfonso y Novo. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 37(2), 339-363. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v37i2.749>

- Civera Taboada, M. (1979). Rubén M. Campos. Semblanza de un folclorista y sus investigaciones [presentación]. En R. M. Campos, *El folklore literario y musical de México* (pp. 9-24). Ediciones del Gobierno de Guanajuato.
- Dávalos, B. (1918). Reviewed of *El Folklore de Oaxaca* by Paul Radin and Aurelio M. Espinosa. *The Journal of American Folklore* 31(122), 557-560. <https://doi.org/10.2307/535068>
- Díaz Arciniega, V. (1983). Nacionalismo y Modernidad (reconsideraciones a una polémica, 1925). *Revista A (UAM-A)* 4(10), 58-78.
- Díaz Arciniega, V. (2010). *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Viana, L. (2020). *Los guardianes de la tradición ...y otras imposturas acerca de la cultura popular*. Universidad Nacional Autónoma de México, Páramo.
- Dr. Atl. (1922). *Las artes populares en México*. Vol. I y II. Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, Cvltrva.
- El Demócrata Mexicano*. (1911, noviembre 23). Planteles de instrucción, p. 4.
- El Universal Ilustrado*. (1925, enero 22). Los de abajo. La gran sensación literaria del momento, desde nuestro próximo número, p. 9.
- Enríquez Perea, A. (Comp., Pról. y Notas). (2006). *A vuelta de correo. Correspondencia Héctor Pérez Martínez / Alfonso Reyes (1932-1947)*. El Colegio de México, Gobierno del Estado de Campeche.
- Fell, C. (1989). José Vasconcelos: Los años del águila, 1920-1925. *Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Flores, E. (2001). Folclor y decepción. Bernardo Ortiz de Montellano y la literatura popular. *Revista de Literaturas Populares* 1(2), 102-134.
- Gaceta Musical*. (1994). Año I, núms. 1-12, enero-diciembre 1928 (reimpresión facsimilar). Conaculta, INBA, Cenidim.
- Gálvez, J. (1929). Rubén M. Campos. — *El folklore literario de México*. — Talleres Gráficos De La Nación. — México. D. F., 1929. — (Publicaciones De La Secretaría De Instrucción Pública). *Letras (Lima)* 1(2), 613-615. <http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/1003>
- Gamio, M. (1925). El aspecto utilitario del folklore. *Mexican Folkways* 1(1), 7-8.
- Gil y Vélez, A. R. (1916 [1979]). El folklore. *Gladios* 1, 108-110. Ed. Facsimilar. Fondo de Cultura Económica.
- González Camacho, G. D. (2023). *Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes en torno a las literaturas populares*. (Tesis para obtener el título de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas). Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Gallardo, L. (2009). *El Diccionario de mejicanismos (1959) de Francisco Javier Santamaría (1889-1963). Un estudio de historiografía lexicográfica*. (Tesis para obtener el título de Licenciada en Lingüística). Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Guichot y Sierra, A. (1922). *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890 y desarrollo en España hasta 1921*. Hijos de Guillermo Álvarez, Impresores.
- Gutiérrez-Vega, Z. (1976). *Epistolario Alfonso Reyes - M. Chacón*. Fundación Universitaria Española.
- Hadatty Mora, Y. (2016). *Prensa y literatura para la Revolución. La Novela Semanal de El Universal Ilustrado (1922-1925)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones de *El Universal*.
- Henríquez Ureña, P. (1984). Música popular de América. *Boletín de Antropología Americana*, 9, julio, 137-157. <https://www.jstor.org/stable/40977081>
- Henríquez Ureña, P. (2008). *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*. Ed. y pról. de Eduardo Matos Moctezuma. El Colegio Nacional.
- Henríquez Ureña, P. y Reyes, A. (1981a). *Epistolario íntimo (1906-1946). Tomo I*. Rec. Juan Jacobo de Lara. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.

- Henríquez Ureña, P. y Reyes, A. (1981b). *Epistolario íntimo (1906-1946)*. Tomo II. Rec. Juan Jacobo de Lara. Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña.
- Hernández Suárez, D. (2023). La visualidad y el ferrocarril en la literatura de viajes: "En el lago de Pátzcuaro", recuperación de un relato de Rubén M. Campos. *Valenciana*. 32, 37-80. <https://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/707/1171>
- Ibarra Chávez, F. (2020). *Escritores de imágenes y pintores de discursos. Literatura y crítica de arte en la prensa cultural de México (1900-1930)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- La Falange*. (1922). *Revista de Cultura Latina* 1.
- Martínez, J. L. (1949). *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Antigua Librería Robredo.
- Martínez Ríos, J. (1971). El grupo folk como grupo marginal. En *25 estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera* (pp. 123-130). Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mejía Sánchez, E. (1962). Nota preliminar. En A. Reyes, *Obras Completas XIV* (pp. 7-16). Fondo de Cultura Económica.
- Mejía Sánchez, E. (1968-1969). Menéndez Pidal y Alfonso Reyes. *Anuario de Letras UNAM* 7, 25-42.
- Monroy Sánchez, G. (2021). Intelectuales ingeniosos: los modernistas en la mirada folklórica de Rubén M. Campos. *Inflexiones* 7, 34-58. <http://dx.doi.org/10.22201/udir.2954341xp.108>
- Novo, S. (1999). *Viajes y ensayos II*. Comp. y ed. Sergio González Rodríguez y Lligany Lomelí. Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz de Montellano, B. (1922). "A. B. C. Literatura del pueblo y de los niños". *La Falange. Revista de Cultura Latina* 1, 31-39.
- Ortiz García, C. (2007). Raíces hispánicas y culturas americanas. Folkloristas de Norteamérica en el Centro de Estudios Históricos. *Revista de Indias* 67(239), 125-162. <https://doi.org/10.3989/revindias.2007.i239.595>
- Pereda Valdés, I. (1956). Alfonso Reyes y el folklore. En *Libro Jubilar de Alfonso Reyes* (pp. 331-335). Dirección General de Difusión Cultural Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Montfort, R. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX: diez ensayos*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pérez Montfort, R. (2023). *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Sánchez, L. F. (2015). Semblanza de Rubén M. Campos. Acercamiento a *El bar, la vida literaria en México de 1900*. *Journal of Hispanic Modernism*, 6, 54-66. https://jhm.magazinmodernista.com/wp-content/uploads/2015/01/JHM_ls-sue_6_20151.pdf
- Ponce, M. M. (1917). *Escritos y composiciones musicales* (T. IV, n.º 4). Pról. de Rubén M. Campos. Cvltvra.
- Prat Ferrer, J. J. (2008). *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Quevedo, F. (1916, 9 de julio). El alma de nuestra raza y el folklore artístico. *Revista de Revistas* 323.
- Reyes, A. (1944). *El deslinde*. El Colegio de México.
- Reyes, A. (1948). *Entre libros 1912-1923*. El Colegio de México.
- Reyes, A. (1955 [1911]). *Cuestiones estéticas*. En A. Reyes, *Obras Completas I* (pp. 9-170). Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1962). *La experiencia literaria*. En A. Reyes, *Obras Completas XIV* (pp. 17-233). Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, A. (1996). *De Viva Voz [1922-1947]*. En A. Reyes, *Obras Completas VIII* (pp. 51-217). Fondo de Cultura Económica.

- Reyes, A. (2008 [1930]). *Monterrey. Correo literario de Alfonso Reyes (1930-1937)* [ed. facsimilar]. Fondo Editorial de Nuevo León.
- Reyes, A. (s/f). *El Folk-Lore*. Manuscrito de la Capilla Alfonsina.
- Rodríguez González, Y. (1997). Alfonso Reyes y los Contemporáneos. En Y. Jiménez de Báez (Ed.) y Martha Lilia Tenorio (Colab.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX* (pp. 369-392). El Colegio de México.
- Ruiz Rodríguez, C. (2010). *Del folklóre musical a la etnomusicología en México: esbozo histórico de una joven disciplina*. (Tesis para obtener el grado de Maestro en Música con especialidad en Etnomusicología). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rutsch, M. (1998). Noticias de la historia de la antropología mexicana: Franz Boas y Ezequiel A. Chávez. *Antropología* 49, 48-53.
- Sheridan, G. (1999). *México en 1932: la polémica nacionalista*. Fondo de Cultura Económica.
- Silva y Aceves, M. (1925). La colección folklórica de la Biblioteca del Museo Nacional. *Anales del Museo Nacional de México* 3, 269-320.
- Torres Aguilar, M. (2010). *Cultura y Revolución. La Universidad Popular Mexicana (Ciudad de México, 1912-1920)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ugalde Quintana, S. (2013). A la sombra del ensayo: Filología y teoría literaria en Alfonso Reyes. Proyecto de investigación. *Revista de El Colegio de San Luis* 3(6), 182-188.
- Ugalde Quintana, S. (2024). *Filología, creación y vida: Alfonso Reyes y los estudios literarios*. El Colegio de México.
- Zaïtzeff, S. I. (1983). Rubén M. Campos (1871-1945) [estudio preliminar]. En Rubén M. Campos, *Obra literaria* (pp. 1-7). Estudio preliminar, recopilación y bibliografía de Serge I. Zaïtzeff. Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Zaïtzeff, S. I. (1990). Una revista de Mariano Silva y Aceves: *Conozca Ud. a México* (1924). *America: Cahiers du Criccal* 4-5, 91-96. <https://doi.org/10.3406/ameri.1990.972>.

Una aproximación a la función de las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua en la editorial peruana Pakarina Ediciones

An Approximation to the Function of Bilingual and Monolingual Editions of Quechua Literature in the Peruvian Publisher Pakarina Ediciones

Diana Nicole Macuri Arquíñigo

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Lima, Perú
Contacto: u201719051@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-3689-6649>

José Agustín Haya de la Torre

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas; Lima, Perú
Contacto: PCHUJHAY@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0593-5449>

RESUMEN

En el entorno literario peruano, la publicación de literatura quechua aún resulta un campo controversial por el predominio canónico y hegemónico de la literatura producida en español. Por ello, este estudio se enfoca en la literatura escrita en quechua y publicada por la editorial peruana Pakarina Ediciones. El objetivo es analizar la función de las ediciones bilingües en la combinación de idiomas quechua-español y de las ediciones monolingües en quechua de la casa editorial en mención. Al respecto, esta investigación propone una reflexión sobre el espacio de la literatura producida en las lenguas no hegemónicas y, por tanto, no canónicas, dentro del sistema literario peruano. En tal sentido, se atenderá al proceso y a las motivaciones de este grupo editorial para realizar dichas publicaciones. Para el recojo de información se aplicaron entrevistas semiestructuradas al editor general y a los autores-traductores, que permitieron conocer el posicionamiento y motivaciones de estos sujetos; para el análisis de los datos se utilizó teoría del campo sociológico y literario. En síntesis, se puede señalar que las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua por parte de Pakarina Ediciones contribuyen con el desarrollo, difusión y reivindicación de la literatura quechua y amplían el circuito hegemónico-canónico peruano.

Palabras clave: Diglosia; Reivindicación; Canon literario; Polisistema.

ABSTRACT

In the Peruvian Literature field, the Quechua literature publication is still a controversial topic because of the hegemonic and canonical Spanish publication predominance. Therefore, this study is focused on the analysis of Pakarina Ediciones' function; this is a Peruvian publisher that works with indigenous and hegemonic languages. The first specific objective is analyzing the function of bilingual (Spanish-Quechua and Quechua-Spanish) editions, and the second specific objective is analyzing the function of monolingual (Quechua) editions of the referred publisher. Regarding this paradigm, this research discusses the position of a literature that comes from a non-hegemonic language which is also, as a consequence, a non-canonical language in the Peruvian literary system. For that, the publication process and the publisher's motivations will be specially observed. In order to collect data, semi-structured interviews to the general publisher and authors-translators were made. They provided information about the perspectives and motivations of these participants. This data was analyzed through different theories that belong to the Literature and Translation fields. As findings suggest, it can be noted that both literary editions, bilingual (Spanish-Quechua and Quechua-Spanish) and monolingual (Quechua), of Pakarina Ediciones contribute to the development, diffusion, and revindication of Quechua literature; furthermore, they also amplify the hegemonic-canonical Peruvian literary circuit.

Keywords: Diglossia; Reivindication; Literary Canon; Polysystem.

1. Introducción

Las literaturas no consideradas en el canon suelen estar subordinadas en los circuitos literarios porque poseen características diferentes a la literatura dominante (Martínez, 2017), como lo es por ejemplo construirse desde una lengua no hegemónica. Esta situación se produce en contextos de diglosia, pues el canon regula la valoración de las literaturas que pertenecen a un polisistema (Ferguson, 1959; Even-Zohar, 2007). En consecuencia, las obras literarias dominantes gozarán de mayor prestigio y recepción; mientras que las obras de otras literaturas, más allá de que se produzcan en el mismo espacio, serán marginadas o invisibilizadas sin atender a su calidad literaria, por lo que contarán con menores posibilidades de difusión. Es el caso de literatura escrita en quechua en el entorno literario peruano, que no se encuentra presente en el imaginario literario ni es considerada en la construcción del canon, pues este ha privilegiado una tendencia hispanista desde el virreinato (Cornejo Polar, 1982b). Sin embargo, se debe atender a que el foco de atención de la crítica literaria no es estático, sino que, como da cuenta Matei Calinescu (2002), este se modifica, por ejemplo, atendiendo obras que antes no eran parte del canon. En el caso peruano, uno de los primeros autores que valida una vertiente no canónica es José Carlos Mariátegui con el indigenismo, en el célebre capítulo “El proceso de la literatura peruana” (2005 [1928]) que forma parte de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Empero, se debe atender que esa producción se cifraba en español, mientras que, en el caso de las literaturas escritas en lenguas no hegemónicas, como la quechua, su proceso es distinto y a pesar de que se conoce esta producción desde la época en que el Amauta reivindica dicha literatura, su posicionamiento se encuentra en construcción.

En tal sentido, a pesar de su condición no hegemónica, la literatura quechua ha obtenido recientemente mayor presencia en el circuito literario peruano debido a la difusión de proyectos culturales como el de Pakarina Ediciones, que surge en 2006 y continua vigente. Esta visibilidad se plasma mediante su inclusión en ambientes prestigiosos, como universidades o ferias del li-

bro, que sientan las bases para la reconfiguración del canon literario peruano. Algunos proyectos literarios quechuas en ediciones bilingüe y monolingüe que han sido publicados por esta editorial, así como su vocación por analizar temas sobre literaturas andinas, han alcanzado reconocimiento en entornos literarios nacionales e internacionales. De esa forma, dichas publicaciones amplían la materialidad de la literatura peruana en tanto se inserta una producción a la par de la escrita en español, porque “supone ver lo impreso como un lenguaje en el que se ensamblan una serie de elementos con una temporalidad e intensidad propias” (Viu, 2019, p. 10) en un contexto en que se continúa excluyendo las identidades de los espacios de la esfera pública (Benavides, 2024).

La literatura quechua editada en versiones bilingües o monolingües constituye parte sustancial del proceso de la literatura peruana. La primera manifestación escrita de literatura quechua fue una versión traducida de los elementos básicos de la doctrina cristiana que se tituló *Plática para todos los indios* (1560), entendiendo la traducción como una reexpresión que pretende idiomatizar y mantener la base ideológica de los textos. Por ello, Rodolfo Cerrón-Palomino (2010) señala que la literatura quechua surgió con propósitos de evangelización y se cuestiona el rol de la traducción en los proyectos de esta literatura. Para algunos investigadores, la traducción ocasionaría un mecanismo de subordinación (Simeoni, 1998); mientras que para otros contribuye con la preservación de las lenguas no hegemónicas (Toury, 1995). Ante ello, se han generado diferentes propuestas en el entorno literario peruano; por ejemplo, según Alison Krögel (2021), algunos autores producen literatura quechua monolingüe porque buscan brindarle mayor autonomía a este idioma. No obstante, Washington Córdova (2021) y Dida Aguirre (2021) consideran que se deben traducir las obras para que estas tengan un mayor alcance. Ambas propuestas se emplean en Pakarina Ediciones, dependiendo de la naturaleza del proyecto editorial, así como del posicionamiento del autor.

Desde 2011, Pakarina Ediciones promueve y publica obras de literatura quechua en ediciones bilingües (quechua-español y español-que-

chua) y desde 2013, en ediciones monolingües. En tal sentido, si ya la apuesta de esta editorial representa un caso atípico para el circuito editorial, esto se acentuó con las producciones monolingües que cuestionan el rol de la traducción para esta literatura. Por ello, se pretende analizar la función de estas ediciones y cómo se insertan en el canon peruano. Se utilizará el término autor-traductor en los casos en que los participantes realicen una autotraducción de sus obras (Recuenco, 2011). Asimismo, se reflexionará sobre la función de la traducción y las iniciativas literarias en contextos de diglosia. Los resultados indican que el desarrollo de proyectos de literatura quechua en ediciones bilingües y monolingües en Pakarina Ediciones permiten una visibilización de la literatura quechua y fortalece su valoración en el circuito literario peruano.

2. Metodología

Este artículo analiza la función de las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua publicadas por Pakarina Ediciones. Por ello, se posiciona en un paradigma interpretativo-socio-constructivista, porque se consideran distintas perspectivas de los participantes (Creswell, 2009). Esta investigación es un caso de diseño único de características compuestas, ya que incluye distintas unidades de análisis que pertenecen a un mismo escenario sociocultural (Yin, 2003). La unidad principal es la literatura quechua y las subunidades de análisis son la literatura quechua en edición bilingüe y la literatura quechua en edición monolingüe. Se indagó acerca de ambas unidades a partir de la perspectiva del editor, de los autores y autores-traductores publicados por Pakarina Ediciones.

Esta información se obtuvo mediante entrevistas semiestructuradas, ya que este método permite recoger información relevante en investigaciones de enfoque cualitativo (Burgess, 1984). Para ello, se elaboraron dos guías de entrevistas, una para el editor y otra para los autores-traductores. La guía de entrevista del editor presenta una sección introductoria que indaga sobre la creación, organización y proceso histórico de Pakarina Ediciones; y una sección de preguntas específicas que explora las actividades del editor,

la interacción entre agentes y la perspectiva del editor con respecto a la traducción literaria. La guía de entrevista a los autores y autores-traductores explora su trayectoria, el proceso de creación y traducción de las obras, y su perspectiva sobre la interacción entre agentes y la traducción literaria quechua.

Se eligieron a los participantes debido a su intervención en el desarrollo de la editorial: el editor lidera el proyecto y los autores-traductores influyen en el posicionamiento de ese proyecto. Pakarina Ediciones surge como un proyecto de Dante González, quien plantea como principal eje temático la publicación de literaturas andinas (Cornejo Polar, 2003), que abordan temas académicos o de creación literaria en obras publicadas en español, quechua o en la combinación de estos idiomas. Por ello, para este trabajo, que se enfoca en la producción de textos quechua en ediciones bilingües y monolingües, se ha seleccionado como participantes de estudio, además del editor, a los autores y autores-traductores: Washington Córdova, Dida Aguirre, Odi González y Gloria Cáceres, quienes accedieron por medio del consentimiento informado a que se les tratara por sus nombres.

Con respecto al método del análisis de datos, se transcribieron las entrevistas, se codificaron en función de categorías inductivas y deductivas, lo que permitió un análisis de contenido de las perspectivas de los sujetos y se redactó un informe de resultados. Para asegurar la calidad de la investigación, se triangularon los datos, atendiendo a las teorías literarias y traductológicas, los métodos de producción y análisis de datos, y por medio de una bitácora se registraron los ajustes.

3. Resultados

Una de las principales funciones de las ediciones bilingües (español-quechua, quechua-español) y monolingües de literatura quechua de Pakarina Ediciones es discutir y ampliar el canon literario peruano, al destacar el valor de estas obras, para así reivindicarlas. Dichas publicaciones responderían a una producción literaria quechua invisibilizada por escribirse en una lengua no hegemónica en el Perú. La relación entre el español (lengua hegemónica) y el quechua (lengua no

hegemónica) generaría una situación de diglosia, que en el caso del circuito literario peruano canónico se manifiesta por la exclusión de las literaturas escritas en lenguas no hegemónicas. En cuanto a las ediciones bilingües, la traducción (quechua-español y español-quechua) se utiliza para generar mayor lectoría. Este mecanismo aproximaría mediante redes sociales la literatura quechua y su carga cultural a sujetos que no leen en quechua. Con respecto a las ediciones monolingües, la versión en quechua pretende generar un grupo lector y autonomía de esta literatura. Además, se busca colocar a esta lengua en una posición de valoración idiomática similar al español para que sea entendida desde sus categorías y no como un objeto dependiente. Ambas estrategias de Pakarina Ediciones amplían el panorama de la literatura peruana y discuten los modelos canónicos de producción de libros, circuitos literarios y lectoría, porque amplían el imaginario sobre lo peruano.

3.1. Invisibilización de las literaturas escritas en lenguas no hegemónicas

Las literaturas escritas en lenguas no hegemónicas suelen estar segregadas en los circuitos literarios. Según Braulio Rojas y Paulina Medel (2021), las lenguas con que se expresan estas literaturas se encuentran posicionadas al margen de un grupo dominante y problematizan “el espacio que ocupan dentro del campo cultural” (p. 1), porque esta producción literaria no es tomada en cuenta por el canon, que representa al grupo de poder de una sociedad. Por tanto, se problematiza el lugar que ocupan las literaturas escritas en lenguas no hegemónicas debido a una supuesta transgresión a las normas de la literatura (Benavides, 2024; Martínez, 2017) que son validadas por la crítica y los lectores. En esta investigación, se considera las obras escritas en quechua como literatura no hegemónica debido a que se encuentran segregadas del circuito literario peruano y las obras en español se consideran literatura hegemónica por ser el idioma privilegiado por el Estado desde el cual se construye el canon. En dicho sentido, la intención inicial de proyectos como las colecciones bilingües y monolingües de Pakarina Ediciones buscaría que la literatura quechua sea valorada en igualdad de condiciones que la dominante.

Esta segregación de la literatura quechua se observa en varias antologías de literatura peruana porque se le trata como un elemento apartado, al igual que las demás literaturas no hegemónicas o bien no se consideran pues no son parte del imaginario. Según el autor-traductor Odi Gonzales (2021), esto sucedería porque la literatura quechua se encuentra subordinada por el español, tal como dan cuenta varios proyectos editoriales en el entorno literario peruano que no publican libros en este idioma. Además, sostiene que la literatura quechua y en español difieren en su aceptación debido a cuestiones de poder manifestadas en la diglosia. Este fenómeno hace referencia a la interacción de dos sistemas culturales y lingüísticos, en el que uno de ellos por razones de prestigio es considerado superior (Ferguson, 1959). A este respecto, Carlos García-Bedoya (2012) plantea que esta imbricación es generada por el sector de la sociedad que ostenta el poder político y administrativo en las sociedades plurilingües. En consecuencia, el español se concibe usualmente como una lengua que facilita las oportunidades (Church, 2019) y que responde a las necesidades de los ámbitos establecidos por la modernidad epistémica. Por ello, en un contexto de diglosia, el quechua y la comunidad de sujetos que la componen son percibidos como no pertenecientes al sistema o que no deberían estar, o bien *relegables* porque se les vincula con elementos negativos como la falta de capacidades intelectuales, tema arrastrado desde el virreinato, evidenciado en los manuales de evangelización (Bravo-García y Gallardo-Saborido, 2015), o como una literatura que no lograría la calidad que sí una escrita en español. No obstante, a pesar de los estereotipos arraigados en la sociedad, en la actualidad, se comprende que el quechua, al igual que las demás lenguas indígenas, cuenta con recursos lingüísticos, estilísticos, literarios y pragmáticos que permiten tratar estudios culturales y abordar, también, los ámbitos científico y académico (Julca y Nivin, 2019).

En esta situación diglósica, la marginación de la literatura quechua acentuaría la condición subordinada de ese idioma debido a que la literatura impacta en la estructura de la sociedad. En tal sentido, Fernando Aínsa (2007) propone que,

a partir de esta disciplina en la que se establecen relaciones entre el hombre y el ambiente, se generan conceptos y significados culturales porque la escritura funciona como un campo de ensayo sobre el comportamiento humano. Por ello, según Yu-fen Tai (2003), la literatura y la traducción literaria se desempeñan como herramientas para reformar a las sociedades y establecer nuevos modelos políticos y tipos de literatura, porque permiten la traslación y revisión de significados en diferentes contextos. Por tanto, el desarrollo de proyectos literarios quechua generaría mayor valoración hacia los recursos discursivos de esta literatura; mientras que la marginación implicaría que todos los elementos vinculados con su cultura se encuentren subordinados o relativizados. Por ello, la propuesta de Pakarina Ediciones funcionaría como una herramienta de respuesta cultural, a partir de la cual las obras quechua tendrían la posibilidad de influir en el canon literario peruano como parte integral de una heterogénea nación (Cornejo Polar, 2003). No se trata de una resistencia, sino de una clara manifestación de otro componente vivo de la literatura peruana.

Por ello, aunque se encuentre en una situación diglósica, la literatura quechua se mantiene latente en el circuito literario peruano. Esto ocurre por sus características innovadoras y por haber estado sometida de manera residual a la literatura dominante (Espino, 2018). Según Juan Oliva (2000), el sometimiento es residual cuando los grupos subordinados adoptan recursos del grupo dominante. En este caso, la literatura quechua, que era oral, se adaptó al sistema escrito de la literatura hispánica desde el virreinato; como señala Octavio Paz (1982), fue trasplantada en relación con los sistemas oral-escrito. Esto ocurrió porque la escritura poseía un valor legalista (Velázquez, 2013) y resultaba un modo de validación y supervivencia frente al sistema hegemónico. En consecuencia, desde el siglo XV, “el discurso de la literatura nacional asumía como rasgos generales: textos escritos en español, fijados en soportes impresos y formas vinculadas a las tradiciones canónicas” (Espino, 2001, p. 104). Este cambio de soporte generó características innovadoras, y permitió se transmita la cosmovisión andina; ello no quiere decir que sea pura, sino que como todo

fenómeno cultural se adaptó a las posibilidades del contexto. En consecuencia, el factor innovador surge debido a que se incorporan mecanismos narrativos distintos a los de la literatura hispánica bajo el código escrito. Al respecto, Alison Krögel (2009) señala que en la literatura quechua se pueden encontrar efectos sonoros, repeticiones, mímicas, un estilo del narrador y alusiones a los estados de ánimo y al espacio temporal. Por su parte, Manuel Baquerizo (1994) indica que el narrador le permite al lector aproximarse al mundo andino, ya que se describe de manera afectuosa a los seres espirituales y se utiliza un humor que responde a elementos no concebidos en el discurso hispánico. En tal sentido, se sugiere que la literatura quechua expone elementos temáticos que deben considerarse, porque desde estos se pueden proponer categorías propias de análisis, así como dan cuenta de su autonomía como sistema literario y de su fuerza creativa; ello abriría una vía de reflexión sobre la condición de la institución literaria peruana comprometida con la dominación cultural (Ballón Aguirre, 1990).

3.2. Reivindicación de la literatura quechua

Pakarina Ediciones busca reivindicar la literatura quechua en la sociedad peruana. Este posicionamiento pretende saldar la casi invisibilidad de la literatura quechua en el entorno literario peruano (D. González, 2021); a pesar de esfuerzos como los de Edmundo Bendezú (1986; 2003) por sistematizarla, estos han caído en saco roto. El editor de esta casa considera que la literatura quechua se encontraba limitada u oculta debido a que aún no se han generado mecanismos de difusión útiles para esta. La condición de lengua no hegemónica mantenía al quechua marginado de los grandes portales de difusión como editoriales, programas educativos del Estado y bibliotecas, o bien se presentaban condiciones paliativas, más no se le consideraba como un elemento central. Por ello, desde Pakarina Ediciones e instituciones educativas como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM¹), se ha trabajado en la difusión e investigación de literatura quechua. Las obras que se producen en la editorial pueden ser de alguna de las variedades del quechua; de autores noveles o experimentados; de las regiones que se encuentran fuera de Lima; de perío-

dos precoloniales, coloniales o de la actualidad y pueden estar publicadas en ediciones bilingües o monolingües. Por tanto, Pakarina Ediciones busca insertar en el imaginario peruano el valor del quechua a partir de la difusión de sus características, el aumento del repertorio quechua y el desarrollo de un público lector. Esto se puede interpretar como una estrategia de reivindicación, ya que se plantea mostrar la riqueza cultural, registros, variedades y las características de esta literatura (Zevallos, 2017).

La difusión de obras en quechua en sus diferentes variedades y en ediciones bilingües puede contribuir con el desarrollo de esta literatura. Tal iniciativa sugiere que la editorial busca visibilizar y mantener las dimensiones lingüísticas y culturales del quechua. Ello resulta valioso ya que, a diferencia de la literatura editada en español, existe poca producción literaria publicada comercialmente en este idioma, lo que ha dificultado una aproximación y valoración de sus características (Cortez, 2011). Esto tal vez se debe a los rasgos de oralidad de los textos quechua y a lo conflictivo que resultaba estandarizar una lengua ágrafa bajo modelos eurocéntricos; recién en 1985 se promulgó el alfabeto quechua (Resolución Ministerial 1218, 1985), aunque ello no indica que sus hablantes lo empleen ni que sea útil para transmitir los efectos estéticos-ideológicos que pretenden los autores.

Otro aspecto positivo de la difusión de las variantes es que se enfatiza la autonomía del quechua, ya que permite se manifiesten estilos poéticos que mantienen/transmiten la cosmovisión andina y siguen una escritura quechua (Espino, 2019). Sin embargo, la producción en algunas variantes, como el quechua norteño y amazónico, es limitada, lo que implica que muchos quechuahablantes no cuentan con acceso a este material (Espino, 2018). Así, la difusión de obras de las diferentes variedades del quechua en ediciones bilingües contribuiría a generar interés sobre esta lengua, brindarle autonomía y aumentar la recepción de literatura quechua en el entorno literario peruano; esta iniciativa ampliaría el público receptor que actualmente es reducido. Asimismo, estas obras contribuirían a que los quechuahablantes de distintos colectivos se sientan repre-

sentados y se percaten de la posibilidad de producir en su lengua; esto, además, ampliaría el circuito comercial que, como señala Dante González (2021) es reducido a pesar de los esfuerzos de llevar las ediciones a todas las ferias posibles. Aun así, como señala el director, solo se logra agotar una edición de 500 ejemplares en tres años.

En Pakarina Ediciones, la recepción de la literatura quechua se produce de acuerdo con las características de las obras. Dante González (2021) indica que el alcance varía en ediciones bilingües si se trata de obras canónicas, obras rescatadas u obras originales. La literatura quechua en ediciones bilingües de obras canónicas engloba a obras reconocidas en el ámbito literario que fueron traducidas al quechua; una referencia sería la traducción que realizó Washington Córdova de *El Tungsteno* (Vallejo, 1931), publicada en 2015 por esta casa editorial. Según el editor, el alcance de este tipo de obras es mayor que otras ediciones bilingües español-quechua debido a que la obra es parte del canon literario peruano. Atendiendo al contexto de diglosia de la sociedad peruana, puede que el interés por estas obras en dichas ediciones surja por la obra original y no por la traducción al quechua:

El Tungsteno por ser clásico genera otra expectativa. [...] llama más la atención que los otros porque lo has escuchado, lo has leído en algún momento [...] verlo en otra lengua originaria genera cierta expectativa o asombro y eso hace que lo lleguen a adquirir. Su alcance es mayor, obviamente se vende más. (D. González, 2021)

Con respecto a las ediciones bilingües de obras rescatadas, D. González (2021) sostiene que su publicación tiene el objetivo de brindar una nueva edición que suponga un aporte de la literatura quechua. En Pakarina Ediciones, esta producción se organiza en la biblioteca Kawachi. Para este estudio, se tiene como referencias de esta biblioteca *Tarma Pacha Huaray. Azucenas quechuas* (Vienrich, 2020) y *Huambar Poetrasto Acacautinaja* (Flores, 2019). El alcance de este tipo de obras es menor en comparación con las obras canónicas, debido a que el público receptor o bien se concentra en el ámbito académico

o en un circuito reducido de quechuahablantes. Por tanto, el conocimiento previo de los lectores influiría en la recepción; y, en consecuencia, en la cantidad de ventas también condicionada por los modos de difusión.

Según D. González, esta característica de la recepción de obras canónicas también influye en el alcance de la literatura bilingüe de obras originales. Estas incluyen la producción de una versión original y la traducción. Para referirse a este tipo de literatura, se utilizó como referencia la obra *Wankawillka* (Landeo, 2013). Según el editor, la publicación de obras bilingües originales se proyecta en un porcentaje menor o igual al 50% que las canónicas. Es decir, las obras originales y las obras rescatadas tienen un alcance menor a pesar de que las obras se publiquen en versiones bilingües. Esto también se vincularía con el prestigio de cada literatura y con el fenómeno de la diglosia de raíz eurocentrista desde el cual es valorada —lamentablemente— la cultura quechua conceptualizada como de menor calidad que la española. En síntesis, en Pakarina Ediciones, el alcance de la literatura bilingüe varía en función de las características de las obras literarias y de la percepción de los receptores. Si las obras son reconocidas en la sociedad, obtendrán un mayor número de receptores debido a que es probable que se hayan generado expectativas previas a la lectura (Rodríguez, 2000). Sin embargo, cabe atender a la situación del quechua como una lengua marginal para comprender por qué la producción en ese idioma no contaría con el mismo prestigio.

Esta difusión de obras quechua de Pakarina Ediciones puede interpretarse como un acto de resistencia cultural ya que se busca “preservar la cultura indígena [contemporánea] vista desde la perspectiva de los [hablantes] mismos” (Martínez, 2018, p. 6) y contribuir con el desarrollo de una sociedad mayormente hispanohablante que trata al quechua como lengua subalterna. Este posicionamiento implica que se reconozca el valor de la identidad quechua y su dignidad cultural (Aibar, 1992). En el caso de Pakarina Ediciones, con las publicaciones se plantea un mecanismo para reconocer el valor del quechua y así cons-

truir un vínculo entre el producto cultural y el público y, en consecuencia, resulte en un indicador de este componente vivo y saludable de la literatura peruana.

Además, las obras bilingües editadas por Pakarina Ediciones son una muestra de procesos de hibridación y transculturación. Por un lado, el uso del español en las obras quechua bilingües se puede considerar como un proceso de hibridación, ya que se utiliza el español para comunicar una idea quechua. En todo proceso de hibridación, se utilizan elementos de culturas distantes y estos se combinan para crear productos o prácticas nuevas (García Canclini, 1990). En tal sentido, esta apuesta permite entrar y salir en/de ambos imaginarios y, sobre todo, contrastarlos, atendiendo a la performatividad del idioma; más aún si se analiza traslativamente permitiría atender a los recursos estético-expresivos de ambas lenguas, así como a sus componentes ideológicos. Igualmente, como señala Purificación Meseguer (2018, p. 4) “el hecho de hibridizar un texto, no es una acción neutral, sino que encierra un acto de rebelión, un intento de resistencia al discurso colonial [en este caso, al hispanohablante-hegemónico]”. Así, desde un enfoque decolonizante (Dussel, s. f.; Mignolo, 2006), con estos textos se transmitirían características identitarias de un grupo no hegemónico que conforma parte de las literaturas andinas. Por otro lado, se muestran manifestaciones de transculturación, entendida como un proceso (García-Bedoya, 2012; Rama, 1984; Suárez, 2022), en que los productos manifiestan elementos de la cosmovisión andina desde una perspectiva contemporánea, moderna, y que exige autonomía, pero que toma los modelos de producción del mundo editorial hegemónico. Por tanto, se han creado productos textuales que pretenden mantener elementos vitales del quechua como la lengua viva.

3.3. Traducción, obras bilingües y monolingües: claves de las ediciones

Los autores que publican obras quechuas bilingües y monolingües en Pakarina Ediciones consideran que la traducción representa un mecanismo de transmisión de la cosmovisión andina. No obstante, quienes publican en versiones mono-

lingües consideran que la traducción es un mecanismo opresor debido a que provoca la omisión de la versión quechua, ya que se valora la edición en lengua hegemónica. Por ello, en esta sección se exploran las motivaciones del editor y de los autores según el formato de edición, y las motivaciones por la traducción y autotraducción, así como su impacto en el circuito literario peruano, hecho que generaría un polisistema en que la literatura quechua se torna autónoma. Para ello, se analiza la influencia de los participantes en las ediciones, la elección de un tipo de edición, cómo las redes sociales funcionan como soporte para la difusión de la literatura quechua y la conformación de un polisistema quechua.

Se debe considerar que la identificación de los autores-traductores y del editor como andinos, sobre la que dan cuenta las entrevistas, influye en su decisión de producir literatura quechua. Ellos se consideran andinos, pues señalan que existe un vínculo con su lugar de procedencia, los Andes peruanos, por lo que su literatura pretende manifestar un carácter telúrico (Gundermann y González, 2009). Además, esta filiación les permite adoptar una perspectiva en favor de ese mundo dada su proximidad (Andrade-Ciudad *et al.*, 2018), pues se abordan con recurrencia temáticas sobre la situación social y las necesidades de su comunidad, sin que las obras pierdan su carácter ficcional. A ello, se suma el empleo de recursos narrativos y estilísticos del quechua. En este caso, dicha proximidad les confiere genuinidad a las producciones, en tanto, si bien son ficciones, transmiten en sus obras los elementos de la cosmovisión andina, superando el adorno o la mención culta.

Por ejemplo, la identidad andina del autor-traductor Washington Córdova le permite aproximarse en sus novelas, desde la perspectiva de los pobladores andinos, a situaciones sociales como la discriminación, explotación de recursos naturales, abuso de autoridad, entre otros temas. Este ha escrito obras en quechua como *Illariy* (2019) y ha traducido otras del español al quechua, como *El caballero Carmelo* (2007 [1913]) de Abraham Valdelomar. Córdova (2021) señala que la situación social y medioambiental del campo son un referente significativo en sus obras lite-

rarias, y que su condición de quechuahablante sumada a su sensibilidad por el mundo andino lo motivan a dar a conocer estos elementos. Por ende, se puede señalar que utiliza sus obras como un medio de reivindicación cultural, al emplear los recursos inmediatos a su realidad, como la valía de los pobladores y de la naturaleza, al igual que sus circunstancias socioeconómicas y políticas. Esta perspectiva responde a una autoidentificación como sujeto andino que, en el caso de Córdova, surge por un sentido de pertenencia al lugar donde nació.

Debido a que la literatura actúa como un medio de legitimación, este autor además de editar su obra también traduce literatura cuyos temas sean afines a su percepción de la realidad; es el caso de *El tungsteno*, de César Vallejo (1931), ya comentado, que expone la situación de subordinación del sujeto andino. En tal sentido, los contenidos de dichas obras actuarían como respuestas, pues la literatura puede influir en la perspectiva de las personas (lectores) debido a que se crean conceptos y creencias culturales (Aínsa, 2007), además de coadyuvar a la construcción de una identidad, ya que esta se forma a partir de elementos naturales o culturales (Wendt, 1999). Según Jorge Rincón (2009), cuando se construye una identidad mediante factores culturales se generan sentimientos de lealtad hacia entidades colectivas. De esta manera, la autopercepción de Córdova como sujeto andino le permitiría actuar en favor del mundo quechua, lo que se manifiesta mediante la visibilización de la problemática de esa área en sus obras y traducciones, procedimiento que también se produce en los otros autores-traductores.

a) Literaria quechua en ediciones bilingüe

En Pakarina Ediciones se publica literatura quechua bilingüe debido a que el editor y algunos autores-traductores consideran que la traducción es una herramienta necesaria para el desarrollo de la literatura quechua. Por un lado, la traducción al español funcionaría como un soporte para ampliar el rango de socialización del texto, debido a que el código empleado —el español— posibilitaría una aproximación del público lector hacia un producto cultural que inicialmente le sería ilegible al lector hegemónico.

Posiblemente, como consecuencia de esta situación diglósica, se editen pocos textos en quechua —reflejo de ello es la casi nula circulación en librerías o ferias del libro de esta producción—, que su circulación sea informal o de mano en mano, así como que debido al poco hábito de lectura en quechua el libro no resulte rentable (Gondenzi, 2005). Si no existe material escrito, hay menores posibilidades para generar lectoría quechua y por tanto resulta inviable, más allá de un romanticismo, sostener las ediciones.

Según un informe del Ministerio de Educación del Perú (Minedu, 2014; a la fecha no se han hallado otros estudios recientes), en las instituciones interculturales bilingües, solo el 14,1% de los estudiantes quechua alcanza un nivel satisfactorio de lectura en ese idioma, porcentaje no tan lejano al de la comprensión en español, que llega al 18,8% en instituciones interculturales bilingües (Minedu, 2014). Por este tipo de condiciones, seguramente los autores-traductores O. Gonzales (2021), Cáceres (2021) y Aguirre (2021), consideran que las obras literarias quechua deben presentarse con una traducción al español para hacer viable su recepción, aunque su horizonte inmediato resulte reducido.

Por ello, la edición bilingüe de una obra escrita originalmente en quechua acompañada por su versión al español ayudaría a su divulgación y a su empoderamiento. En tal sentido, en Pakarina Ediciones la traducción funciona como un mecanismo de expansión y posicionamiento de la literatura quechua; es decir, se utiliza para construir un público lector e insertar una producción cultural como parte del imaginario peruano que no solo se *escribe* en español. Según Francisco Rodríguez (2000), la existencia de un público lector puede mejorar la recepción de un sistema literario, ya que los lectores adquieren obras en función de sus lecturas previas y apreciaciones sobre autores, entre otros factores.

Asimismo, Aguirre (2021) señala que la traducción transmitiría los recursos literarios del quechua y las referencias que provienen de la cosmovisión andina a un público que no lee en esa lengua. Con respecto a los recursos literarios, según Krögel (2021, p. 22), “el quechua cuenta con un

gran acervo de palabras-conceptos que connotan luz, brillo, fuerzas generadoras, amaneceres, nuevos comienzos, movimientos y direcciones —*illa, illariy, illariq, illaripi, illaripa, illapa*—. Con respecto a los elementos de la cosmovisión andina, estos hacen referencia a “su modo de ver la vida, su relación con los reinos naturales, el nombrar lo invisible o lo onírico” (Rivero, 2020, párr. 2) que a su vez posibilitan —y exigen— otro abordaje epistemológico. Por ello, Aguirre (2021) señala: “si lo traduce al español, sé lo que me está diciendo, sé la belleza que me está transmitiendo. [...] con esos sentimientos, con esos giros, con esas maneras de vivir en el campo”. En este caso la autora, quien domina ambas lenguas, se sitúa como parte del público receptor por lo que comprende que una traducción le permitiría al lector conocer las características sensibles del texto quechua. Por tanto, este tipo de ediciones funcionarían como un puente para atender a las características lingüísticas, estilísticas y culturales del quechua.

Por otro lado, la traducción al español contribuiría con la difusión de la literatura quechua, pues funciona como una mediación debido a su uso extendido (Espezúa, 2011). De alguna manera, este procedimiento se encuentra acorde con lo planteado por Arguedas (1939) sobre que el uso absoluto del quechua limitaría las posibilidades de difusión de la literatura. Esto sucedería porque, si bien el quechua funcionaría como un medio de expresión integral del sujeto andino, un sujeto no quechuahablante no comprendería el producto cultural; por ello, el español actuaría como mediador cultural y generaría accesibilidad, así como la posibilidad de conocer otro sistema cultural que integra el heterogéneo campo letrado peruano.

Esta mayor visibilidad hacia las obras literarias quechuas se reforzaría mediante la construcción de redes sociales, entendiendo la producción literaria y al producto libro como un objeto social. Desde la perspectiva de D. González (2021), el concepto de red hace referencia a los grupos de personas que se conforman e interactúan entre sí en un entorno literario. A partir de ello, sostiene que se constituyen redes sociales significativas para los proyectos de traducción li-

teraria quechua debido a que favorecen la difusión y empoderan la producción de Pakarina Ediciones. Estas redes que se forman en eventos literarios, como el Primer Encuentro Intercultural de Literaturas Amerindias, le permitió a la editorial difundir su catálogo en el extranjero. Por ello, el editor señala que las redes son un recurso necesario para los proyectos literarios, porque estos requieren de la participación de distintos agentes y factores para concretarse. En dicho sentido, estos encuentros, donde se abordan temas como las lenguas originarias amerindias, fortalecerían las líneas editoriales de Pakarina Ediciones como las publicaciones bilingües y monolingües porque la actividad editorial literaria funciona mediante redes sociales que validan los proyectos, ya que los contactos asumen agencia.

Sobre las redes sociales Elizabeth Bott (1990) señala que estas se conforman por unidades sociales (individuos y grupos) contactados con otros individuos o grupos. Además, indica que este tipo de redes se caracterizan por el intercambio recíproco entre individuos y son usuales las muestras de apoyo moral, económico o social. En el caso de Pakarina Ediciones, la red que se conforma sobre la base de eventos como los señalados, pero sobre todo a partir de los autores-traductores a quienes publica, indicaría un intercambio recíproco debido a que ambas partes cumplen funciones en el desarrollo de la obra literaria y pueden cubrir sus expectativas. Mientras que los autores-traductores se encargan de manera autónoma del proceso de creación del texto origen y de la traducción, la editorial asume la gestión del proyecto de traducción literaria y tiene la posibilidad de desarrollar la línea temática que le interesa. En ambos casos, existe una inclinación hacia la difusión de la literatura quechua. En tal sentido, se puede agregar que las personas que pertenecen a una misma red social actúan de manera colaborativa ya que comparten intereses y objetivos en común.

Pakarina Ediciones, entonces, actúa como una red o especie de *minka*, por el colectivo solidario que se construye con los autores-traductores, porque se genera una estructura de trabajo colaborativo donde el objetivo de los sujetos se complementa. Uno de estos es Washington Cór-

dova, a quien la editorial contactó para publicar su traducción de *El Tungsteno* (1931), quien llevó a cabo de manera autónoma la traducción de esta novela, antes de contactar con la editorial. Cuando D. González se enteró del proyecto, le propuso publicar la traducción; además, a partir de esta, señala el editor, se creó una colección de obras literarias canónicas en formato bilingüe como parte de las líneas editoriales de Pakarina Ediciones. Cabe mencionar que este no es el único caso, en 2013 Pablo Landeo y Mauro Mamani también han orientado la producción literaria de Pakarina Ediciones con títulos como *Wankawillka* y la traducción de la obra de Gamaliel Churata *Ahayu-watan. Suma poética*, respectivamente. De este modo, influyeron en la creación de las colecciones de literatura monolingüe y obras rescatadas de la editorial.

En tal sentido, los autores-traductores pueden tener agencia en la orientación literaria de Pakarina Ediciones; es decir, se comportan como un mecanismo influyente en el circuito literario. A pesar de que son agentes externos, sus ideas son tomadas en cuenta porque se vinculan con la línea editorial de Pakarina Ediciones. Por tanto, puede que la editorial haya tomado una posición en favor de publicar ediciones bilingües y monolingües a partir de quienes componen su comunidad literaria inmediata como autores-traductores o investigadores de literatura quechua. Esta relación con el editor se da mediante un campo intelectual que propicia el reconocimiento de las obras y sus autores, lo cual se puede fortalecer a partir de las relaciones interpersonales que se generan en el desarrollo de proyectos ya comentados. El afianzamiento del campo intelectual resulta significativo porque puede lograr que las obras literarias y el autor se posicionen como agentes sociales capaces de generar un público lector (Bourdieu, 1980).

Otro grupo de autores contactan con Pakarina Ediciones para que los publiquen. Estos cumplen un rol de agentes autónomos en la etapa de producción de literatura quechua y en la traducción. Tal es el caso de Gloria Cáceres (2021) y Dida Aguirre (2021), quienes señalan contar con la posibilidad de tomar decisiones en los procesos de creación y de traducción de las obras que les

proponen a la editorial. Para Aguirre, se puede realizar un trabajo autónomo debido a la naturaleza poética de la literatura quechua y al carácter heterogéneo de la traducción. La primera característica implica que el autor escribe en función de sus intenciones sin considerar las normas sociales, que en este caso serían las manifestaciones estéticas aceptadas (Kernan, 1998) que provenirían de los modelos del canon. Según Gonzalo Espino (2018), el quechua posee una naturaleza poética debido a que es una lengua que cuenta con múltiples enfoques estilísticos y estilos de escritura por sus variantes dialectales. Ese carácter diverso del quechua acentúa la autonomía de los autores-traductores durante el proceso de producción textual, porque son ellos quienes conocen los conceptos y atienden a las necesidades del circuito comunicativo que pretenden establecer para reexpresarlos de tal forma que transmitan su sensibilidad y los elementos de la cosmovisión andina.

Por otro lado, con respecto al carácter heterogéneo de la traducción, en contextos de diglosia, según María Grau y Loretta Collins (2020) convendría que las estrategias procuren mantener los aspectos culturales del texto origen para que la traducción no sea solo de la trama o el argumento, sino también se integren, en la medida de lo posible, los factores estéticos: se trata, pues, también de que la forma sea un factor comunicante del texto. En dicho sentido, Francisco Vargas (2009) plantea que en la traducción de textos no hegemónicos se pueden utilizar juegos de palabras, cambios gramaticales y sintácticos, los neologismos, las notas a pie de página y la polisemia. También indica que estas estrategias, en un contexto poscolonial, pueden llegar a ser subversivas, constructoras y descubridoras, pues se buscaría dismantelar las características subordinantes de los textos para reconstruir la identidad de los grupos no hegemónicos.

Además de lo expuesto por Aguirre, la labor del autor-traductor es autónoma debido a que realiza una autotraducción. En la medida en que esta se dé en caso de literatura quechua, pueden ocurrir procesos de reescritura (Mancosu, 2022), ya que la traducción es factible de asimilar como un proceso independiente a la escritura literaria

quechua. En tal sentido, el proceso de traducción de literatura quechua puede acentuar la autonomía de los autores-traductores quechua, como ocurre en el caso de Pakarina Ediciones. Por tanto, si el autor-traductor quechua realiza un trabajo autónomo durante el proceso de producción textual y durante la traducción, se podría considerar que el contenido temático y el campo sensitivo del producto se encuentran representados en el producto traducido.

b) Literatura quechua en ediciones monolingües

Pakarina Ediciones publica literatura quechua monolingüe para poner en valor la obra escrita en su idioma original, que forma parte de un circuito literario heterogéneo, y porque algunos autores consideran que una edición traducida o bilingüe resultaría contraproducente para la autonomía de la literatura quechua, puesto que la valoración recaería sobre la versión traducida en español y no sobre el texto original en quechua (Noriega, 2016). En situaciones de diglosia se considera que la traducción de lenguas no hegemónicas a lenguas colonizantes provoca la pérdida del conocimiento de los grupos no hegemónicos (Krögel, 2021). Para enfrentar esta situación, ha surgido la postura *mana tawnayuyq* (antimuleta), promovida por el autor quechua Pablo Landeo, quien propone la publicación de obras quechua sin traducción. Si se atiende a que cada idioma es la expresión de ideologías e imaginarios, no necesitan ser traducidos para que estos sean válidos o comprendidos: el quechua camina solo.

Esta propuesta, como sostiene Krögel (2021), se basa en el concepto de “trasbordador de la traducción”, porque se entiende que la traducción puede convertirse en “un vehículo de manipulación, imperialismo cultural, erosión o incluso de violencia cultural y lingüística” (p. 85), porque la traducción exacerbaría las relaciones de poder del circuito literario peruano, de tal modo que se acentuaría la subordinación del quechua como lengua no hegemónica. De este modo, mediante la publicación de obras en versión monolingüe se espera generar mayor representatividad (en el circuito) y valoración (aprendizaje y acceso) hacia la lengua y cultura quechua, así como una autonomía del libro (función social) que genere y solvante un circuito. Por ello, *mana tawnayuyq* se

presenta como una estrategia para subvertir los parámetros de la literatura hegemónica-canónica en el Perú que se escribe en español.

Debido a este tipo de iniciativas, las obras escritas en quechua están siendo reconocidas en el circuito literario peruano que constituiría una de las vías para atender a la *totalidad contradictoria* planteada por Cornejo Polar (1982a; 1982b; 1983). Esto se soporta, por ejemplo, con publicaciones como la revista *Atuqpa Chupan* que presenta crítica literaria en lengua quechua. Es decir, se erige un aparato crítico, se plantea una epistemología, fenomenología y ontología, desde la cual la producción literaria no es abordada por los posicionamientos críticos canónicos occidentales, sino que posibilita que se analice a partir de conceptos vinculados con el quechua. Esta revista se viene consolidando; para ello, se ha presentado en lugares prestigiosos del Perú, como el Congreso de la República, la UNMSM, la Casa Mariátegui y la Casa de la Literatura Peruana (Krögel, 2021). Es decir, la literatura quechua, sin traducción, está dejando de ocupar espacios marginales; ya no se trata de un vínculo con un centro que no atiende a esta producción (marginalización), sino que esta literatura constituye para sí su centro (polisistema). En dicho sentido, si bien el grupo lector aún es pequeño por lo que resulta complicado soportar económicamente la producción, se entiende que se genera una oportunidad editorial que podría considerar a los millones de quechuhablantes peruanos y, por qué no, al resto del continente americano. Asimismo, estas obras funcionan para mantener viva una manifestación cultural históricamente desplazada desde el virreinato y para que el producto no se atienda como un objeto del pasado, como de archivo, sino como una producción viva del campo cultural peruano.

En relación con los logros de *mana taw-nayug*, se encuentra la publicación de la primera novela en quechua *Aqupampa* de Pablo Landeo (2016). Con esta obra, ganadora del Premio Nacional de Literatura en 2018 en la categoría de lenguas originarias en el concurso promovido por el Ministerio de Cultura del Perú, se inició la creación de la colección de literatura monolingüe en Paka-rina Ediciones. Este premio genera mayor visibili-

dad hacia las obras y los autores que asumen este tipo de ediciones. Además, permite señalar que la estrategia de posicionamiento de la editorial le ha dado el mismo valor a la literatura escrita en español, las traducciones, así como las escritas en lenguas originarias como en quechua: atiende a un sistema literario de modo integral, dándole el mismo valor a sus componentes.

Estas iniciativas monolingües permiten que la literatura quechua se comience a insertar con relativa autonomía en el circuito literario peruano. Se genera autonomía debido a que la versión quechua no se vuelve dependiente de la traducción al español, por lo que su valoración recae en su propuesta (Noriega, 2016); es, pues, un objeto que socializa bajo sus propias normas. Por ello, se podría abordar el campo literario peruano como un polisistema, entendiéndolo como un circuito en el que interactúan distintos sistemas literarios —*totalidad contradictoria*—, porque la literatura peruana engloba diferentes sistemas culturales y sociales, como el quechua y el español, que, a su vez, comparten espacio, elementos en común y pretenden autonomía (Cornejo Polar, 2003).

Según Itamar Even-Zohar (2007), todo entorno literario se desarrolla mediante un polisistema que engloba diferentes sistemas a partir de cuestiones temporales, dinámicas y heterogéneas. Estos incluyen productos abstractos, como textos o declaraciones verbales. Por otro lado, Montserrat Iglesias-Santos (1994) señala que toda literatura heterogénea representa un polisistema. En ese sentido, la literatura quechua actúa bajo sus normas, más allá de que en el imaginario canónico se le haya situado en el margen, que ha producido una segregación de esta literatura (Even-Zohar, 2007). Según apunta Odi Gonzales (2021), el quechua se encuentra en esta posición debido a que se le excluye, por ejemplo, de las antologías de la literatura peruana. Esta omisión, no menor, discute el paradigma hispanista declarado por José de la Riva-Agüero en su *Carácter de la literatura peruana independiente* (1962 [1905]) —también señalado por Antonio Cornejo Polar (2003)— que, a pesar de reconocer la valía de las literaturas andinas y de las escritas en lenguas originarias, aún rige en el imaginario de gran

parte de la crítica y la industria editorial de la que dan cuenta los recuentos o las publicaciones.

De esta manera, como plantea Aguirre (2021), la relación centro-margen de la literatura en español y quechua se evidencia en el desarrollo distante de cada literatura, porque usualmente no suelen compartir espacios de divulgación literaria; es decir, se establecen dinámicas excluyentes, como si el comportamiento por parte de ambos fuera distinto y no como un conjunto de piezas que caracterizan un espacio donde las propuestas estéticas dialogan y se nutren. Y es que no se trata, pues, de una frontera cerrada, donde los espacios son incontaminados (Aínsa, 2007). Por ejemplo, los espacios literarios en los que se divulga principalmente literatura quechua, como el Encuentro Intercultural de Literaturas Amerindias, suelen abarcar únicamente literatura de lenguas indígenas y los eventos de literaturas latinoamericanas no suelen incluir a autores quechua, hecho que resulta contraproducente porque se trata de un mismo sistema. A pesar de encontrarse en una posición marginal, la producción de obras en quechua ha aumentado y se han establecido en el circuito literario peruano en el siglo XXI (Espino, 2018). Por tanto, se sugiere que distintos agentes pretenden un desarrollo de la literatura quechua en el polisistema literario peruano, pero de todas formas este se encuentra condicionado “por un entorno que es social, político, económico, estético y cultural” (Arámbulo, 2016). Dicho de otro modo, se reconoce al quechua como sistema literario, pero aún se encuentra sujeto a los parámetros literarios canónicos y hegemónicos.

4. Reflexiones finales

Las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua del grupo editorial Pakarina Ediciones generan mecanismos de valorización que se pueden replicar en otras lenguas en contextos de diglosia como el quechua. Estos ofrecen la posibilidad de exponer las tensiones de la sensibilidad entre lenguas hegemónicas y marginales, como el quechua y la producción cultural que con ella se elabora, puesto que se produce una imbricación de elementos tradicionales y modernos. Dichas obras constituyen un medio para que los autores expongan los problemas sociales, en

este caso de la comunidad andina, su cosmovisión, así como permiten visibilizar y valorar los recursos narrativos, lingüísticos y semánticos de la literatura quechua.

Para abordar este fenómeno en la editorial Pakarina Ediciones, y así dar cuenta de los alcances y limitaciones de las ediciones monolingües y bilingües, se entrevistaron a los autores-traductores y al editor, por ser quienes de primera mano darían cuenta de la funcionalidad, lo que se genera sobre la literatura quechua. De este modo, se comprende el posicionamiento ideológico de dichos actores, arraigado en un telurismo andino, y se puede atender a los mecanismos de producción de la editorial como la intervención de los autores-traductores como consejeros y para la creación de colecciones.

En relación con las ediciones bilingües, estas buscan construir y facilitar el acceso a personas no quechuahablantes, y asentar la literatura quechua en el circuito literario peruano, ya que permitiría que sujetos que no dominan esta lengua puedan leer los libros. Asimismo, se ha permitido atender que para que estas obras sean favorables al desarrollo de literatura —y cultura— quechua, se deben aplicar estrategias de traducción que permitan recrear en el proceso traslativo la cosmovisión andina de los textos. En tal sentido, las obras quechua traducidas publicadas por Pakarina Ediciones funcionan como un mecanismo de complementación y a nivel de su función social como ampliación del alcance del público lector, sobre todo porque son los mismos autores quienes llevan a cabo la traslación del texto al idioma hegemónico.

Por su parte, las obras monolingües no admiten procesos de autotraducción, ya que buscan generar mayor autonomía del quechua con respecto a la lengua dominante. Por ello, desde su condición heterogénea, pretenderían situar al producto como un elemento capaz de forjar su propio camino (público lector, industria editorial, autores) en función de sus características. De todas maneras, Pakarina Ediciones pretende posicionar a la literatura quechua en entornos prestigiosos del canon literario peruano, usualmente reservado para la literatura en español, que actualmente muestran desde las institucio-

nes una apertura hacia la valoración del quechua mediante premios y establecimiento de espacios de divulgación, pues le permite abordar con mayor amplitud el campo cultural peruano.

En este estudio, se analizaron las características del entorno literario peruano en función al desarrollo de la literatura quechua. Por ello, se discutió la teoría relacionada con la heterogeneidad, el polisistema, la autotraducción y la producción literaria quechua. También se señaló el impacto de la traducción literaria en la sociedad. Para ello, las obras traducidas deben reexpresar las características orales, lingüísticas y culturales del quechua. En dicho sentido, la traducción puede contraponerse a las relaciones de poder, ya que favorecería el desarrollo de la literatura quechua y se utilizaría como una herramienta para subvertir la segregación o condición diglósica hacia esta cultura, constituyéndose como un soporte del imaginario peruano, una puerta de entrada y salida a otro espacio que pretende establecerse como un centro.

Este análisis de la funcionalidad de las ediciones bilingües y monolingües en el campo

literario puede aportar al desarrollo de teorías traductológicas quechuas: atender las obras desde intrínsecos (epistemológica, ontológica y fenomenológicamente) y no desde posiciones domesticadoras ni extranjerizantes. Se destacaron aspectos fundamentales que el traductor debe tener en cuenta, como la historia de segregación del quechua, su carácter oral, las características narrativas de su literatura y los recursos de traducción para reexpresar los elementos de la cosmovisión andina. No obstante, estos resultados están supeditados a la perspectiva de algunos participantes, por lo que sería pertinente que los estudios posteriores aborden análisis comparativos textuales de las obras quechuas bilingües y las experiencias de otras editoriales. De esta manera, se podría analizar los recursos de traducción de obras en quechua y explorar cómo transmite la sensibilidad del texto fuente. Por último, se pueden utilizar los resultados de este estudio para analizar la funcionalidad de la traducción en otros contextos de lenguas no hegemónicas del Perú y del mundo.

NOTAS

- 1 En la malla curricular de la UNMSM (s. f.) de la Escuela Académico Profesional de Literatura se incluyen cursos de lengua y literatura quechua, así como de literaturas orales.

Referencias bibliográficas

- Aibar, E. (1992). *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181699>.
- Aínsa, F. (2007). Del topos al logos: propuestas de Geopoética. Iberoamericana. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 8, 157-166. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i08.224>
- Andrade-Ciudad, L., de Pedro-Rico, R. y Howard, R. (2018). Activismo, derechos lingüísticos e ideologías: la traducción e interpretación en lenguas originarias en el Perú. *Indiana* 35(1), 139-163. <https://doi.org/10.18441/ind.v35i1.139-163>
- Arámbulo, C. (2016). Vigencia de la poética de las Crónicas del Grupo Narración. (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/5663>.
- Arguedas, J. (1939). Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo. *La Prensa*. <http://gonzaloespino.blogspot.com/2019/12/entre-el-kechwa-y-el-castellano-la.html>

- Ballón Aguirre, E. (1990). Las diglosias literarias peruanas (deslindes y conceptos). En E. Ballón Aguirre y R. Cerrón Palomino (Eds.), *Diglosia linguo-literaria y educación en el Perú: homenaje a Alberto Escobar* (pp. 259-260). Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
- Baquerizo, M. (1994). Hacia una nueva narrativa quechua. En J. Oregón (Ed.), *Kutimanco y Loro ccolluchi* (pp. 11-14). Lluvia Editores.
- Benavides, M. (2024). Nuestros materiales. Crítica y legibilidad en la literatura peruana. *Pesapalabra. Boletín de poesía y crítica* 9, 3-8.
- Bendezú, E. (1986). *La otra literatura peruana*. Fondo de Cultura Económica.
- Bendezú, E. (2003). *Literatura quechua*. Universidad Ricardo Palma Editorial Universitaria.
- Bott, E. (1990). *Familia y red social*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1980). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Editorial Moontressor. <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2016/10/Bourdieu-P.-2002.-Campo-de-poder-campo-intelectual.-Itinerario-de-un-concepto.-Editorial-Montessor.pdf>
- Bravo-García, E. y Gallardo-Saborido, E. (2015). Los estereotipos culturales hispánicos y sus implicaciones didácticas. *MarcoELE: Revista de Didáctica Español Lengua Extranjera* 21. <https://marcoele.com/monograficos/estereotipos-culturales-hispanicos/>.
- Burgess, R. G. (1984). Methods of Field Research. En R. G. Burgess, *In the Field: An Introduction to Field Research* (pp. 101-142). Routledge.
- Calinescu, M. (2002). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Tecnos.
- Cerrón Palomino, R. (2010). El contacto inicial quechua-castellano: la conquista del Perú con dos palabras. *Pontifica Universidad Católica del Perú* 34(2), 369-381. <https://doi.org/10.18800/lexis.201002.006>.
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design* (3.ª ed.). Sage Publications.
- Church, M. (2019). Influencia del quechua en el castellano andino del Cusco, Perú. *Independent Study Project (ISP) Collection*. https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/3110
- Cornejo Polar, A. (1982a). Incorporación del académico Don Antonio Cornejo Polar. La literatura peruana: totalidad contraria. *Boletín de la Academia peruana de la Lengua*, 17. <https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/539/436>
- Cornejo Polar, A. (1982b). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 8(15), 37-50.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2.ª ed.). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar-CELACP.
- Cortez, E. (2011). *La imaginación biográfica: el inca Garcilaso y la formación del campo cultural peruano (1847-1916)*. (Tesis de doctorado, Universidad de Georgetown). https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558182/Cortez_georgetown_0076D_11450.pdf;sequence=1
- Dussel, E. (s. f.). Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (Cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y del dogmatismo) [on line]. <http://enriquedusel.com/txt/1984-149.pdf>
- Espezúa, D. (2011). El proyecto arguediano de construir una lengua literaria nacional. *Letras (Lima)* 82(117), 17-43. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.2>
- Espino, G. (2001). La aldea letrada quechua: la literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX. *Escritura y Pensamiento* 4(8), 101-114. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7559/6577>
- Espino, G. (2018). Elementos para el proceso y corpus de la narrativa quechua contemporánea. *Letras (Lima)*, 89(129), 98-127. <https://doi.org/10.30920/letras.89.129.5>
- Espino, G. (2019). La poesía quechua: rpto de la escritura y corpus contemporáneo (siglos XX y XXI). *Investigaciones Sociales* 22(41), 289-300. <https://doi.org/10.15381/is.v22i41.16793>

- Even-Zohar, I. (2007). *Polisistemas de Cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv. <https://dokumen.pub/polisistemas-de-la-cultura.html>
- Ferguson, Ch. (1959). Diglossia. *WORD* 15(2), 325-340. <https://doi.org/10.1080/00437956.1959.1165970>
- Flores (2019). *Huambar Poetrasto Acacautinaja*. Pakarina Ediciones.
- García, J. (2000). Los conceptos de bilingüismo y diglosia y la situación lingüística de Gibraltar. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-conceptos-de-bilinguismo-y-diglosia-y-la-situacion-linguistica-de-gibraltar-1131420/>
- García-Bedoya, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Pakarina Ediciones.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Godenzzi, J. (2005). *En las redes del lenguaje: cognición, discurso y sociedad en los Andes*. Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/11354/1915>
- González, N. (2001). Acercamiento a la literatura sobre redes sociales y apoyo social. *Revista cubana de psicología* 18 (2), 134-141. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v18n2/04.pdf>
- Grau, M. y Collins, L. (2020). Prácticas feministas y postcoloniales en la traducción colaborativa de poetisas mujeres del Caribe insular anglófono e hispanohablante. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 13(2), 421-444. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n2a11>
- Gundermann, H. y González, H. (2009). Sociedades indígenas y conocimiento antropológico. Aymaras y atacameños de los siglos XXIX y XX. *Revista de Antropología Chilena* 41(1), 113-164. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562009000100008>
- Iglesias-Santos, M. (1994). El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas. En D. Villanueva (Ed.), *Avances en Teoría de la Literatura* (pp. 309-356). Universidad Santiago de Compostela.
- Julca, F. y Nivin, L. (2019). Recursos expresivos y literarios en el huayno ancashino 90(132), 260-284. <https://doi.org/10.30920/letras.90.132.12>
- Kernan, A. (1998). *La muerte de la literatura*. Monte Ávila.
- Krögel, A. (2009). 'Asustar para enseñar': el papel didáctico de los personajes malévolos en la narrativa oral quechua. *Revista Boliviana de Investigación* 8(1), 25-56. <https://bolivianstudies.org/publicaciones/revista/18>
- Krögel, A. (2021). *Musuq Illa*. Pakarina Ediciones.
- Noriega, J. (2016). *Poesía quechua en el Perú*. Ministerio de Cultura-Dirección Desconcentrada.
- Landeo, P. (2013). Runasimipi qillqamasiykunata qayakuy (Llamado a mis hermanos que hablan y escriben en runasimi). *Pututu: Boletín Cultural* 51(1), 17-18.
- Landeo, P. (2016). *Aqupampa*. Pakarina Ediciones.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: An introduction to actor-network theory*. Oxford University
- Mancosu, P. (2022). La autotraducción en la poesía quechua de Ch'aska Anka Ninawaman. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 15(1), 46-64. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a04>
- Mariátegui, J. C. (2005 [1928]). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho. https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1771
- Martínez, H. (2017). Hacia una teoría de la invisibilización en la literatura mexicana contemporánea. *Revista de literatura mexicana contemporánea* 4(72).
- Martínez, L. (2018). Literatura Indígena: Entre la resistencia cultural y la creación estética. *Revistas de la Universidad Autónoma de Aguas Calientes* 16, 24-31. <https://doi.org/10.33064/hh.vi16.1505>
- Meseguer, P. (2018, agosto). Traducción y literatura poscolonial africana: los *Realia* [online]. <https://xdoc.mx/documents/traduccion-y-literatura-poscolonial-africana-los-real-5ec057b9510e8>

- Mignolo, W. (2006). El desprendimiento: pensamiento crítico y giro decolonial. En C. Walsh, W. Mignolo y Á. García Linera (Eds.), *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (pp. 9-21). Ediciones del Signo.
- Ministerio de Educación-Minedu. (2014). ¿Cómo mejorar la comprensión lectora de nuestros estudiantes? Minedu. <http://umc.minedu.gob.pe/wp-content/uploads/2014/03/Informe-para-el-Docente-CL-17-06-Web.pdf>
- Noriega, J. (2016). Poesía quechua en el Perú. *Hawansuyo*. <https://hawansuyo.wordpress.com/2020/10/30/texto-de-panorama-de-la-poesia-quechua-en-el-peru-por-julio-noriega-bernuy/>
- Oliva, J. (2000). Tendencias posestructuralistas e ideológicas en la crítica literaria post-moderna. *Revista de la Filología de la Universidad de La Laguna* 18, 281-296. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91973>
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Seix Barral.
- Rama, A. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego.
- Recuenco, M. (2011). Más allá de la traducción. *TRANS Revistas de Traductología* 15, 193-208. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2011.v0i15.3203>
- Resolución Ministerial 1218. (1985, noviembre 18). Resolución Ministerial 1218 [Ministerio de Educación Nacional]. Por la cual se oficializó el alfabeto quechua, así como las normas de ortografía y puntuación.
- Rincón, J. (2009). *Análisis de la identidad cultural andina en el contexto de los países andinos*. (Tesis de magíster, Pontificia Universidad Javeriana). <https://repository.javeriana.edu.co/items/951afcd1-3eb6-48c3-bde0-b66b807fcad7>
- Riva-Agüero, J. (1962 [1905]) *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rivero, G. (2020, septiembre 16). Traducción, utopía y poder afectivo en las lenguas indígenas/Entrevistado por Lourdes Saavedra. En *Cámara Departamental del Libro de La Paz*. https://camaralibrolapaz.org.bo/web_v1/?p=1508
- Rodríguez, F. (2000). La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss. *Revista Comunicación* 11(2). <https://www.redalyc.org/pdf/166/16611202.pdf>
- Rojas, B., Medel, P. (2021). Dossier "Literaturas y escrituras no hegemónicas: derivas contracanonicas". Introducción. *Nueva Revista del Pacífico* 74, 1-4. <https://doi.org/10.4067/S0719-51762021000100001>
- Simeoni, D. (1998). The pivotal status of the translator's habitus. *Target* 10(1), 1-36. <https://doi.org/10.1075/target.10.1.02sim>
- Suárez, M. (2022). Traducción, mestizaje y transculturación en tres textos de José María Arguedas. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 74, 161-181. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2022.74.57374>
- Tai, Y. (2003). *La influencia literaria y el impacto cultural de las traducciones de Lin Shu (1852-1924) en la China de finales del siglo XIX y principios del XX*. [Tesis doctoral en Teoría de la Traducción]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Toury, G. (1995). Descriptive Translation Studies - and beyond. *John Benjamins Publishing Company* 4(15). <https://doi.org/10.1075/btl.4>
- Universidad Nacional Mayor de San Marcos-UNMSM. (s. f.). *Literatura plan de estudios*. <https://letras.unmsm.edu.pe/literatura-plan-de-estudios/>.
- Vargas, F. (2009). Imitación/versión/hibridación: la función de la traducción en tres contextos histórico-culturales. *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 17. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/296>
- Velázquez Castro, M. (2013). *La mirada de los gallinazos. Cuerpo, fiesta y mercancía en el imaginario sobre Lima (1640-1895)*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Vienrich, A. (2020). Tarmapacha-huaray. *Pakarina Ediciones*. https://www.pakarinaediciones.org/index.php?route=product/product&product_id=96.
- Viu, A. (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Ediciones metales pesados.
- Wendt, A. (1999). *Social Theory of International Politics First Edition*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511612183>

- Yin, R. (2003). *Case study research. Design and Methods* (3.^a ed.). Sage Publications.
- Zevallos, U. (2017). *Reivindicación quechua en la poesía de Roncalla, Gonzales y Ninawaman* 1(1), 111-138. <https://doi.org/10.13125/americacritica/2945>
-

Entrevistas

- Aguirre, D. (2021, agosto 20). Entrevista virtual no publicada realizada por Zoom.
- Cáceres, G. (2021, septiembre 28). Entrevista virtual no publicada realizada por Zoom.
- Córdova, W. (2021, septiembre 18). Entrevista virtual no publicada realizada por Zoom.
- Gonzales, O. (2021, agosto 23). Entrevista virtual no publicada realizada por Zoom.
- González, D. (2021, junio 1). Entrevista virtual no publicada realizada por Zoom.

Representaciones visuales de una ciudad amazónica contemporánea: reflexiones sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño

Visual Representations of a Contemporary Amazonian City: Reflections on the ‘Fluvial Space’ of Iquitos

Gerardo Castillo Guzmán

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: castillo.gm@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2854-5585>

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo reflexionar sobre la naturaleza y la utilidad del concepto de ‘espacio fluvial’. Para lograr ello examina ciertas representaciones visuales contemporáneas de la ciudad amazónica peruana de Iquitos. El texto argumenta que este concepto es particularmente apropiado para la comprensión de ciudades amazónicas al conectar procesos globales que estructuran materialidades y prácticas espaciales —a las que alude la teoría de la producción social del espacio de Henri Lefebvre— con ecosistemas particulares y formas subjetivas de apropiarse del espacio mediante la memoria y la sensorialidad, tal como implica el concepto de lugar desarrollado por Tim Creswell. En esta tarea, el artículo toma como ejemplo a dos de los artistas más destacados de la escena cultural amazónica peruana contemporánea —el fotógrafo Augusto Falconi y el pintor Christian Bendayán— y a dos de sus producciones: “Chauchero cargando hielo” (c. 1980) y “Fuerza animal” (2019). Para dar cuenta de la complejidad de los procesos imbricados en esta producción visual, el análisis incluye tres componentes interrelacionados: la interpretación-reacción del propio investigador, la narrativa que los artistas elaboran sobre sus composiciones, y el contexto cultural y social de la ciudad en el que la representación artística se inscribe.

Palabras clave: Amazonía; Iquitos; espacio fluvial; representaciones visuales; antropología de la ciudad; ciudades amazónicas.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the nature and usefulness of the concept of “fluvial space.” To do so, it examines certain contemporary visual representations of the Peruvian Amazonian city of Iquitos. The text argues that this concept is particularly appropriate for understanding Amazonian cities by connecting global processes that structure materialities and spatial practices —alluded to by Henri Lefebvre’s theory of the social production of space— with particular ecosystems and subjective forms of appropriating space through memory and sensoriality, as implied by the concept of place developed by Tim Creswell. In this endeavor, the article takes as examples two of the most prominent artists of the contemporary Peruvian Amazonian cultural scene —the photographer Augusto Falconi and the painter Christian Bendayán— and two of their works: “Chauchero cargando hielo” (Chauchero carrying ice, circa 1980), and “Fuerza animal” (Animal Force, 2019). To account for the complexity of the processes involved in this visual production, the analysis includes three interrelated components: the researcher’s own interpretation and reaction, the narrative that the artists elaborate on their compositions, and the cultural and social context of the city in which the artistic representation is imbedded.

Keywords: Amazonia; Iquitos; Fluvial Space; Visual Representations; Anthropology of the City; Amazonian Cities.

1. Introducción

La ciudad de Iquitos, capital del departamento de Loreto y la segunda más poblada de la cuenca amazónica, luego de Manaus, en el Brasil, se encuentra rodeada por los ríos Nanay, Amazonas e Itaya y ha construido su morfología urbana y gran parte de su identidad en relación con estos ríos; lo que llamo el ‘espacio fluvial’. Dado que Iquitos se origina y se expande como el principal puerto en la Amazonía peruana (Ortiz, 2014; Reátegui, 2014), la vida de la ciudad está íntimamente ligada a los ríos, a sus crecidas, vaciaciones y cambios de rumbo (Tuuki, Jokinen y Kalliola, 1996). La relación del río con la ciudad no es únicamente funcional en tanto puerto y vía de comunicación. Tempranamente, desde inicios del siglo XX con la formación del casco urbano histórico fruto del auge de la economía gomera, las élites sociales y económicas han tendido a representar esta relación como una metáfora de la oposición entre naturaleza y cultura, entre la exuberancia salvaje de la selva amazónica y la modernidad europea plasmada en la arquitectura y la monumentalidad de la ciudad (Herrera, 2023; Vidarte, 2023). Sin embargo, esta tradición representacional de lo que significa la experiencia de la modernidad es expandida y desafiada por producciones visuales de otros actores; muy especialmente, desde agentes políticos y culturales que son parte de los cambios que reconfigurarán la morfología y la sociedad iquiteñas a partir de la década de 1960.

Precisamente, este artículo se interroga por esas otras miradas sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño tomando como ilustración dos imágenes del corpus visual de dos de los artistas más destacados de la escena cultural amazónica peruana contemporánea: el fotógrafo Augusto Falconi (Yurimaguas, 1950) y el pintor Christian Bendayán (Iquitos, 1973). De esta manera, el texto articula dos preguntas principales: ¿cuál es la naturaleza de dicho ‘espacio fluvial’? y ¿de qué manera el examen de ciertas representaciones visuales contemporáneas ilumina su utilidad como concepto y permite una comprensión más amplia de este entramado acuático? Argumento que este concepto es particularmente útil en la comprensión de ciudades amazónicas al conectar

procesos globales que estructuran materialidades y prácticas espaciales con ecosistemas acuáticos particulares y formas subjetivas de apropiarse del espacio través de la memoria y la sensorialidad.

Para ayudar a responder estas preguntas utilizamos como ejemplo el análisis de dos imágenes sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño contemporáneo: “Chauchero cargando hielo” (c. 1980) y “Fuerza animal” (2019) de Augusto Falconi y Christian Bendayán respectivamente. Estas imágenes, aunque provienen de artistas, momentos de producción (una en los 80 y otra a finales de la década de 2010) y medios de creación diferentes (fotografía en blanco y negro, una, y óleo sobre planchas de metal, la otra), mantienen vasos comunicantes, contrastes y tensiones que enriquecen la comparación. Así, tal como se desarrollará más adelante, si bien los artistas pertenecen a generaciones diferentes, comparten entornos sociales y artísticos locales y ambos han sido testigos y representado las transformaciones del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Asimismo, como argumenta Giuliana Vidarte (2023) las prácticas, técnicas y temáticas de la fotografía y la pintura loretananas se han retroalimentado entre sí de manera significativa.

Con la finalidad de dar una muestra de la multiplicidad de voces y la complejidad de procesos imbricados en la producción visual del ‘espacio visual’ iquiteño, incluyo en el análisis cuatro componentes interrelacionados. Primero, una discusión teórica sobre la naturaleza y la utilidad del concepto de ‘espacio fluvial’. Segundo, la interpretación-reacción que como investigador realizo de las imágenes seleccionadas. Para ello, me inspiro en la propuesta fenomenológica que David Seamon (2014) desarrolla para la interpretación estética de una imagen del fotógrafo húngaro André Kertész del suburbio Meudon en el París de finales de la década de 1920. El análisis hermenéutico propuesto por Seamon coloca el énfasis en el encuentro entre el observador y la imagen artística como una experiencia estética que va más allá del análisis visual descriptivo hacia una comprensión sensible y participativa que deja abierta otras posibilidades. De esta manera, tercero, la in-

interpretación propuesta entra en diálogo con la narrativa que los propios artistas elaboran sobre sus composiciones. Para ello, he sostenido dos extensas entrevistas semiestructuradas en profundidad con cada uno de los artistas. El 3 de noviembre de 2022 y el 17 de julio de 2023 con Falconi en Iquitos. El 13 de julio y el 10 de noviembre de 2023 con Bendayán, en Lima y en Iquitos respectivamente. En ambos casos, una entrevista fue en el estudio de los artistas y la otra fue una entrevista caminada por diferentes lugares de Iquitos a los que hacen referencia sus obras. Recurrimos al recurso de la entrevista caminada como una herramienta para explorar de mejor manera la conexión entre el ser del artista y el lugar (Kinney, 2017). Finalmente, el cuarto componente incluye la elaboración de las principales líneas del contexto cultural y social de Iquitos en el cual se inscriben las representaciones visuales analizadas. Para ello, junto con la revisión de material documental, especialmente del semanario *Kanatari* producido por el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), se realizaron más de veinte entrevistas a artistas, gestores culturales, arquitectos e intelectuales en Iquitos. Cabe señalar que el análisis aquí ofrecido es parte de un proyecto exploratorio mayor por comprender la producción visual del ‘espacio fluvial’ iquiteño contemporáneo a partir de un conjunto de nueve imágenes de Falconi y Bendayán¹. El proyecto incluyó entrevistas fotográficas (fotoelicitación) con cuarenta habitantes de la ciudad y la exhibición de las imágenes y la interacción con las personas en el espacio público (parasitio) en el bulevar de la ciudad y una calle del barrio de Belén.

En lo que sigue, en un primer momento, discuto los conceptos de ‘producción social del espacio’ y ‘lugar’ para, a partir de ellos, proponer el de ‘espacio fluvial’. En un segundo momento, contextualizo el ‘espacio fluvial’ iquiteño y delino la tradición preponderante que lo ha representado desde la pintura y la fotografía para, en un tercer apartado, describir, analizar y problematizar las representaciones visuales del ‘espacio fluvial’ de Iquitos que los artistas Falconi y Bendayán construyen a partir de dos de sus obras. Finalmente, retorno al concepto de ‘espacio fluvial’

para destacar su utilidad y transformaciones de cara a procesos de cambio en la ciudad.

2. Entre la producción social del espacio y la construcción de lugar: el ‘espacio fluvial’ de una ciudad amazónica

El marxismo y la geografía crítica enfatizan que el espacio —y la ciudad en particular— es producido por y a la vez contribuye a reproducir relaciones sociales existentes (Harvey, 1999; Lefebvre, 1991). Imbuido en la experiencia del urbanismo europeo del capitalismo industrial post-Segunda Guerra, Henri Lefebvre considera que el espacio social se produce por una relación dialéctica entre: i) *prácticas espaciales*, las cuales surgen de la asociación entre realidad diaria (rutinas) y realidad urbana (las rutas y las redes que enlazan lugares del trabajo, vida privada y ocio) y conforman el espacio de lo percibido; ii) *representaciones del espacio*, que constituyen las concepciones y el orden dominante por parte de los hacedores y planificadores de espacio (como el Estado, las empresas inmobiliarias o los estudios de arquitectos) y conforman el espacio concebido; y, iii) *espacios de representación*, los cuales remiten al espacio de la experiencia, de lo vivido a través de imágenes y símbolos por los habitantes de la ciudad, pero también al espacio de los artistas y de la imaginación, y pueden constituirse en lugares de resistencia al deber ser del espacio concebido.

Por otro lado, desde la fenomenología (Casey, 1996; Relph, 2009) y la geografía humanista (Lowenthal, 1961; Tuan, 2001) existe una larga tradición que explora la relación entre espacio, percepción y experiencia, según la cual las personas transformamos el espacio (esa apertura indiferenciada, siempre en movimiento y asociada con la libertad, pero también con lo amenazante) en lugar (la pausa que produce seguridad y estabilidad). En esta tradición, las personas tornamos el espacio en lugar mediante el uso de marcadores visuales, que pueden ser formaciones naturales (como una montaña prominente o el encuentro de dos ríos) o culturales (como la torre de un templo o un gran puente). Desde esta perspectiva, lugar es cualquier objeto que llama nuestra atención; una pausa en un

punto de interés es un lapso suficiente para crear una imagen del lugar (Tuan, 2001). Así, el lugar está siempre anclado a la experiencia (Casey, 1996) y las personas creamos lugar al inscribir en la memoria colectiva —mediante el nombrar y la construcción de imágenes— determinadas experiencias que forman un particular ‘sentido de lugar’ (Creswell, 2004).

En breve, mientras la mirada desde la producción del espacio coloca el énfasis en procesos estructurantes del capitalismo y el ejercicio del poder, la apuesta humanista destaca las dimensiones subjetivas de lugar. Como una manera productiva de tender puentes entre ambas tradiciones y complejizar la experiencia de ciudad en la Amazonía y sus representaciones, propongo el concepto de ‘*espacio fluvial*’ que será entendido como el entramado resultante entre una localización y ecosistema específicos —el bosque tropical amazónico caracterizado por una compleja red fluvial con altas temperaturas y humedad que sostiene una enorme aunque frágil biodiversidad—, el set material urbano en que hombres y mujeres, mestizos e indígenas, de grupos medios o sectores populares, desarrollan sus actividades cotidianas de cara a esta localización y ecosistema fluvial específicos, y el apego subjetivo y emocional que estos hombres y mujeres construyen sobre este particular lugar resultante.

De esta manera, siguiendo a Tim Creswell (2004), considero que la interrelación entre: i) ubicación espacial (‘localización’), ii) el escenario material que permite las interacciones y las prácticas diarias de hombres y mujeres en la ciudad (‘la configuración del lugar’) y iii) la apropiación subjetiva y emocional de estos espacios por las personas a través de la imaginación y la experiencia (‘sentido de lugar’), es crucial para comprender la forma en que el espacio es significado y transformado en lugar por las y los habitantes. En otras palabras, la morfología, las prácticas sociales y los imaginarios importan en la manera en que se construyen lugares específicos. En este juego de interrelaciones, las representaciones de lugar —especialmente las producciones visuales desde la pintura, la fotografía, el cine o, más re-

cientemente, las redes sociales— juegan un papel prominente en la formación de imaginarios colectivos que, a su vez, influenciarán en la configuración de prácticas espaciales y producción de materialidades.

En su investigación sobre poblaciones afrodescendientes en la región del Chocó, en el Pacífico colombiano, Ulrich Oslender (2002) utiliza el concepto de ‘espacio acuático’ para referirse a “las formas específicas en que elementos ‘acuáticos’ como los altos niveles de pluviosidad, los impactos de las mareas, las redes laberínticas de ríos y manglares, y las inundaciones frecuentes, entre otros, han fuertemente influenciado las formas de vida cotidiana” (p. 9).

De manera similar, el concepto de ‘espacio fluvial’ facilita la comprensión del entramado entre ecosistemas, morfologías urbanas, prácticas y rutinas espaciales e imaginarios que se producen por la ubicación y el desarrollo particulares de la ciudad amazónica de Iquitos. El ‘espacio fluvial’ está constituido por materialidades (como las casonas del malecón y las casas sobre palafitos en el barrio de Belén bajo), prácticas de trabajo (como las que realizan los estibadores o “chaucheros” y los conductores de botes con motores fuera de borda o “peque peque”), imaginarios (las imágenes sobre la época del *boom* cauchero o seres acuáticos como el bufeo) y sensorialidades (los reflejos del sol sobre el Itaya, las voces de las vendedoras de pescado o la fragancia del umarí); todos ellos elementos con los que las y los iquiteños construyen sus complejas identidades.

Este ‘espacio fluvial’ iquiteño —si bien central en su formación, desarrollo e identidad— no equivale a toda la ciudad²; espacialmente está constituido por: i) el área portuaria —que incluye el puerto de Masusa y el terminal pesquero— ubicada sobre el río Itaya en su encuentro con el Amazonas, ii) el malecón y la zona monumental y iii) el barrio ribereño de Belén Bajo (véase figura 1). Como toda producción social, el ‘espacio fluvial’ iquiteño está en constante transformación en tanto el río Amazonas se aleja —en su localización, prácticas sociales e imaginarios— de la ciudad.



Figura 1. El ‘espacio fluvial’ de Iquitos.

Fuente: NASA. *Vista satelital de Iquitos*, 2002, ISS004-E-12717. <https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS004&roll=E&frame=12717>.

3. El ‘espacio fluvial’ iquiteño y su representación

La ‘fundación’ —tal como se entiende en la narrativa colonial hispanoamericana— de la ciudad de Iquitos, es un hecho disputado (Reátegui, 2014). Si bien algunos documentos históricos consignan la creación del asentamiento como una misión jesuita en 1757 bajo el nombre de San Pablo de los Napeanos, es el 5 de enero de 1863 la fecha oficialmente institucionalizada. Dicha fecha conmemora la llegada de la primera nave a vapor al por entonces recientemente construido terminal fluvial, durante el gobierno de Ramón Castilla, cerca de la confluencia de los ríos Itaya y Nanay con el Amazonas³.

Dichos vapores, encargados por la Marina de Guerra del Perú a astilleros ingleses, marcan —en la práctica y en el imaginario colectivo— la conexión de la región con circuitos globales. Efectivamente, el *boom* gomero —que va de 1870 a 1914— fue central para la naciente industria automotriz (Santos Granero y Barclay, 2002) y produjo un importante flujo de personas y bienes entre la región y Europa, a la par de provocar uno de

los mayores exterminios de poblaciones indígenas involucradas violentamente en la extracción de la goma (Chirif y Cornejo, 2009).

Al mismo tiempo, el evento revela la importancia del Estado como productor del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Su producción supuso, en términos relativos, una enorme inversión en recursos políticos y económicos, facilitados estos últimos por la bonanza fruto de la extracción y exportación del excremento de aves como abono para el agro europeo en plena industrialización (Santos Granero y Barclay, 2002). Desde el Estado se organizaron expediciones para navegar y mapear la red hidrográfica y la región, siguiendo la tradición colonial e ilustrada de clasificar los territorios, sus habitantes, animales y plantas bajo una óptica de extracción de recursos naturales (como la goma y, posteriormente, la madera y el petróleo), pero, además —y muy especialmente—, siguiendo el objetivo de marcar su poder como naciente república e intentar estabilizar los límites de una cambiante frontera de cara al expansionismo brasileño y de las pretensiones amazónicas del Ecuador y Colombia (Santos Granero y Barclay, 2002). Precisamente, con estos dos últimos

países el Perú entró en conflicto bélico e Iquitos —en el que se establecen una guarnición militar y una factoría naval— es imaginado desde Lima como último bastión de la civilización frente al espacio salvaje de la Amazonía y del Estado-nación de cara a los intereses de naciones vecinas. Orden civilizatorio y crisol de patriotismo serán justamente dos de los ejes sobre los cuales las élites regionales dramatizan las identidades de Loreto (Fuller, 2001).

Si bien culminó hace más de un siglo, el período de extracción gomera (entre 1870 y 1914) ha sido decisivo en la producción de un particular ‘espacio fluvial’ en Iquitos. Los procesos de extracción, acumulación y consumo que se dieron durante dicho período generaron una intensa circulación de personas, productos e ideas. Así, arribó a la por entonces pequeña localidad un número relativamente importante de inmigrantes europeos —especialmente españoles, portugueses e ingleses—, pero también judíos sefardíes procedentes de Marruecos y trabajadores chinos y del Brasil, además de muchos indígenas de diversos grupos etnolingüísticos amazónicos. Junto con las personas, circularon productos, gustos e ideas; goma y otros recursos naturales hacia Europa y los Estados Unidos; y trajes, perfumes y azulejos de retorno a Iquitos. La súbita riqueza que experimentaron algunas familias de la ciudad y la circulación de productos y estilos europeos, permitieron la construcción de casonas estilo *Art Nouveau* con ‘azulejo de fachada’ portugués o brasileño que constituyen la materialización de un discurso sobre la *Belle époque* iquiteña cargado de nostalgia. Un siglo después del inicio de la ‘época del caucho’, y gracias al esfuerzo del padre agustino Joaquín García —el mayor promotor cultural de Iquitos de la segunda mitad del siglo XX—, el Estado peruano declaró en 1985 Patrimonio Monumental de la Nación a un conjunto de 85 casas y monumentos del centro histórico de la ciudad (Pretell, 2019). El discurso patrimonial oficial —que guarda vigencia en un imaginario pasadista que se encuentra en organismos estatales, élites culturales, medios de comunicación y entidades privadas de promoción turística— invisibiliza otras formaciones materiales como, por ejemplo, la arquitectura de herencia indígena o

riberena plasmada en las casas tipo balsa sobre pilotes que caracterizan el barrio de Belén bajo.

Hasta la década de 1960, buena parte de las imágenes visuales sobre Loreto e Iquitos fue producida por pintores y fotógrafos⁴ cuyos motivos centrales de composición eran: i) el río (epitomizado por el Amazonas) calmo e inmenso, representando la majestuosidad y exuberancia del paisaje y la riqueza de la naturaleza, y ii) la ciudad como espacio cosmopolita y europeo en el corazón de la Amazonía, con un énfasis en retratar los símbolos de una modernidad hegemónica, como lo son la Casa de fierro, el Hotel Palace, la Casa Morey, el malecón, la iglesia matriz o los barcos transatlánticos de lujo. Estas representaciones hegemónicas de espacio, que recrean la vieja oposición cultura-naturaleza y se inscriben en una mirada eurocéntrica de la producción visual, empezaron a ser puestas en cuestión por nuevos actores que emergían de una ciudad en transformación. Efectivamente, la década de 1960 marca el inicio del desarrollo institucional contemporáneo de la ciudad⁵; se crean, entre otras instituciones, la Universidad Nacional de la Amazonía Peruana, la Escuela de Bellas Artes, el Teatro Universitario Amazónico, la Dirección de Cultura y la Escuela de Música. En esos años, se consolida la lírica social de Germán Lequerica con la publicación de *La búsqueda del alba* (1957) y, muy especialmente, surge el grupo cultural Bubinzana. Integrado por los literatos Javier Dávila, Róger Rumrill, Teddy Bendayán, Manuel Tunjar, Isaías Gómez Linares y Jaime Vásquez Izquierdo, el grupo Bubinzana ha sido tal vez el movimiento cultural más importante de la Amazonía peruana, el cual reclamó una visión propia frente al “selvismo exotizante”. Junto con esta efervescencia social, cultural y política se inicia un acelerado, aunque poco planificado, crecimiento urbano⁶ y dinamismo económico con las primeras explotaciones petroleras en Loreto.

La década de 1990 es testigo de una profunda crisis económica e institucional en la región; familias de las élites culturales y económicas regionales migran hacia Lima o el extranjero, declina severamente la producción petrolera, a la par de que continúa el crecimiento demográfico y urbano⁷. Ante el debilitamiento de las institu-

ciones estatales, cobran importancia iniciativas culturales privadas desde empresas como Telefónica, el BBVA, la Alianza Francesa y el Instituto Cultural Peruano Norteamericano o de movidas autogestionadas como lo fue la Asociación La Restinga y Estamos en la Calle⁸. En la década actual, la crisis institucional y la precariedad económica se han acentuado⁹, la población ha superado el medio millón de habitantes y la ciudad ha crecido desde el Nanay al norte, la laguna Moronacocha al oeste hasta bien adentrada la carretera Iquitos-Nauta por el sur. Sin embargo, a pesar de esta situación de crisis, o precisamente por ello, han surgido importantes iniciativas culturales, muchas de ellas lideradas e integradas por jóvenes, como son el Festival de Cine Selvático Flotante Muyuna o el colectivo feminista Yucas Bravas. Para ejemplificar nuevas formas de representación de este ‘espacio fluvial’ en transformación, a continuación se examinan dos obras, unas del fotógrafo Augusto Falconi y otra del pintor Christian Bendayán.

4. Falconi y Bendayán: expansión y ruptura representacional

La producción visual de estos artistas se inicia en dos períodos de transformación en la sociedad iquiteña: la de Falconi en los años 60 y la de Bendayán a finales de los 90. Una producción que, a partir del canon visual existente, expandirá y desafiará sus fronteras y contenidos. Si bien existe una distancia generacional entre ambos artistas, los vínculos que mantienen son estrechos. Vínculos que se han forjado desde la niñez de Christian Bendayán, en parte debido a que Teddy¹⁰, su padre, fue amigo personal de Falconi y compartió con él la vida cultural y bohemia iquiteña. No es casualidad que Bendayán haya sido curador, junto con Rodrigo Rodrich, de la muestra fotográfica de Falconi “Fotosociales. Retrato de Iquitos, 1960-1990”, organizada por el Instituto Cultural Peruano Norteamericano en 2018 en Iquitos y en 2019 en Lima. En verdad, es posible sostener que buena parte de la sensibilidad artística de ambos —que son, asimismo, autodidactas— se nutre de una experiencia espacial, social y cultural compartida de Iquitos; en otras palabras, ambos artistas han sido socializados en el entramado mor-

fológico, social y sensorial del ‘espacio fluvial’ iquiteño.

4.1. Falconi, la incorporación de la mirada callejera y la ampliación del ‘espacio fluvial’ representable

Nacido en Yurimaguas, Augusto Falconi no pertenece a las élites iquiteñas ni es extranjero del norte global. Por el contrario, Falconi llega a la ciudad de Iquitos en un viaje de casi 10 días en balsa con su madre —Josefa Flores Barbarán— en busca del reconocimiento paterno. Como recuerda el propio Falconi sobre su infancia:

Yo era lustrín [lustrabotas] primero, vendía cebolla podrida, me iba al mercado a limpiar cebollas, papas. Yo no me he quedado, siempre ganaba mi plata para comprarme mi chupete. Había un pan de Guatemala, así de grande, que costaba 20 centavos, y un chupete rojo 10 centavos, me ponía ahí al medio y comía, porque mi padre venía tarde. De ahí, ya he empezado a ser lustrín. (Falconi, 3 de noviembre de 2022)

En este espacio social del barrio de Belén se forma en el oficio como asistente de Alberto Flores Macedo, fotógrafo ambulante de la ciudad, y desde los catorce años se sumerge en lo que será la pasión de su vida:

Y en la esquina [en la calle Próspero en el barrio de Belén] era el estudio de [Miguel] Flores Macedo; yo le lustraba sus zapatos, y él me dice: ¿quieres aprender de fotografía? Bueno pues, le digo, ahí me he iniciado. (Falconi, 3 de noviembre de 2022)

A partir un largo quehacer como reportero gráfico en revistas locales como *Trinchera* (fundada por el poeta e intelectual Róger Rumrill) y *Proceso* (creada por el también poeta Javier Dávila Durand) en las décadas de 1960 y 1970, así como en periódicos de alcance nacional como lo son *La Prensa*, *La Crónica*, *Expreso*, *El Comercio*, *La República* y la revista *Caretas*, Falconi registra un paisaje urbano que le es familiar a la par que ayuda a familiarizar este paisaje entre los habitantes de la ciudad. Ciertamente, las imágenes de Falconi han gozado de amplia difusión en Iquitos; a través de los medios de prensa mencionados, pero también a través del semanario *Kanatari*, el más

importante de la Amazonía peruana y publicado por el CETA entre 1984 y 2017, de exhibiciones de su obra¹¹ y por su espacio *Fotosociales* que se mantuvo por décadas en circulación. *Fotosociales* ha sido su espacio más representativo y apareció por cinco décadas en los diarios *La Prensa*, *El Matutino*, *La Región* y *Pro y Contra* hasta independizarse y convertirse en una publicación semanal que retrata y celebra a la pequeña burguesía iquiteña. Como explica el mismo Falconi sobre *Fotosociales*: “para mí es la plataforma para difundir mi fotografía. Allí está lo que ha sido Iquitos, los personajes, su historia, las penas y las glorias del pueblo amazónico” (Rodrich, 2019, p. 187).

Entre 1970 y 1985 aproximadamente, Falconi desarrolló una extensa serie de fotografías sobre los chaucheros, uno de los personajes más icónicos del paisaje iquiteño y en la obra del artista. El chauchero es el estibador que en sus espaldas conduce la variada carga que se embarca y desembarca en los diversos y pequeños puertos de Iquitos, especialmente el de Belén que integra el circuito ribereño local a lo largo del río Itaya.

Siguiendo la propuesta fenomenológica de David Seamon señalada en la introducción, una lectura de la imagen del estibador cargando bloques de hielo en la antigua plazoleta del barrio de Belén (véase figura 2) destaca lo efímero, aquello que va a contracorriente. Así como en el poema “El guardián del hielo” de José Watanabe, en el que el hielo se derretirá bajo los rayos del sol a pesar de los esfuerzos de su guardián-niño que se prepara para crecer y enfrentar la vida, así es vano y a contracorriente el esfuerzo del chauchero, quien carga con trabajo bloques de hielo en la espalda en el calor de Belén. Es a contracorriente el esfuerzo del chauchero, esfuerzo que lo obliga a tensar las venas de sus piernas y pies y lo mantiene con la mirada absorta en el piso. No solo se derretirá el hielo, sino que, ni siquiera las miradas de la vendedora de pescado y los clientes en el mercado callejero se detendrán en él. Tal vez, el pescado terminará por pudrirse, en esa ciudad en la que todo es finalmente reclamado por la naturaleza; tal vez estos personajes permanecerán en esa suerte de submundo que bulle por debajo de los balaustres de la ciudad. A pesar de lo efímero, en una tarea casi inútil, el chauchero va a

contracorriente, persiste, se rehúsa a desaparecer como personaje que habita el mundo de Belén; seguirá llevando a tiempo el hielo que preserve, aunque sea por un breve tiempo, los alimentos. En su instantaneidad, la fotografía muestra su existencia, literal, de carne y hueso. ¿Qué vendrá luego? ¿Se derretirá el hielo? ¿Desaparecerá el chauchero —como Don Segundo Sombra en el paisaje de las pampas argentinas— del paisaje fluvial de Iquitos? Es una historia que la fotografía invita al observador a completar con sus propias fantasías sobre la ciudad y sus habitantes.



Figura 2. Augusto Falconi. “Chauchero cargando hielo” (c. 1980).

Fuente: Bendayán, Rumrill y Rodrich (2019, p. 76).

Sobre esta misma imagen, el propio artista destaca, por un lado, la belleza de la composición de la imagen y, por otro, la inexorable desaparición de ese personaje ante la irrupción de triciclos motorizados, símbolo de la precaria modernidad de la ciudad:

[...] es una imagen espectacular. No posa, nada. Y cada vez es [más] parte del río el chauchero, porque ya no hay más, ya se están muriendo, ahora todo traen en motocar [tuk tuk] del puerto. Antes desde el puerto lo llevaban hacia arriba, ese hielo lleva para poner en los

botes para los pescadores a congelar los peces. También eso se está perdiendo, dentro de poco ya no va a haber chaucheros. En ese tiempo no había motocar; había triciclo, cobraba muy caro. En cambio, el chauchero, 10 planchas de hielo, 20 planchas, agarra un cachuelo [poco dinero] y lleva. Ya ese hombre se habrá muerto. (Falconi, 17 de julio de 2023)

Tanto en sus fotografías periodísticas como en las de corte personal, el registro visual de Falconi incorpora elementos que expanden y renuevan las formas de representación del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Primero, la fotografía de Falconi expande los límites del ‘espacio fluvial’ tradicional al incorporar espacios más allá del malecón y la zona monumental de la ciudad; en particular, el barrio de Belén, sus calles, mercado y puerto a orillas del Itaya, hasta convertirlo en una suerte de *leitmotiv* en su obra. Prueba de ello es su temprana muestra *Belén en canoas* de inicios de los años setenta. Segundo, y de la mano con el anterior elemento, su registro no se centra únicamente en el retrato de las élites o de indígenas que actúan como personajes tipo, sino que incorpora a personas de los márgenes sociales de la ciudad. Así, retrata a ‘lustrines’ (niños lustrabotas, varios de los cuales fueron sus propios compañeros de infancia), canillitas, vendedores de fruta, habitantes del barrio de Belén y, muy especialmente, a los chaucheros. Finalmente, el registro de Falconi se produce desde el movimiento del caminante —con el disparado rápido, continuo y muchas veces desenfocado propio de la instantánea periodística— y hacia una calle en movimiento, tal como lo vemos en el retrato del chauchero en la plazoleta de Belén. La fotografía de Falconi sale del estudio, pero no para componer un paisaje majestuoso y calmo o una quimera de ciudad europeizante en medio de la Amazonía de anteriores registros visuales, sino para procurar capturar la efervescencia de la calle en una ciudad habitada por personajes que se ubican en lo más bajo de las jerarquías sociales iquiteñas. Al hacerlo, Falconi ilumina otros espacios y actores y nos ofrece una representación más compleja e íntima de la ciudad.

En conversación personal, Falconi sostiene que él ha retratado a estos personajes margi-

nales porque le nace, no por una reflexión consciente ni por una apuesta política surgida desde el grupo Bubinzana u otra organización artístico-política. Para Falconi, lo hizo porque él mismo experimentó esa marginalidad de niño. Así, ante la pregunta del porqué de su interés por retratar niños trabajadores, Falconi responde sin dudar y fuertemente emocionado: “porque ese soy yo, yo he sido esos niños; a esos niños los retrato con mucha ternura, porque son mis compañeros” (Falconi, 17 de julio de 2023).

Tal vez, antes que pensar a Falconi como un retratista, podríamos considerar su obra como una suerte de mediación cultural del ‘espacio fluvial’ iquiteño en tres ejes. Un primer eje de mediación que conecta los múltiples personajes que componen la sociedad iquiteña, desde su bohemia y clase política con sus carnavales, jaranas y mítines políticos, hasta aquellos ubicados en sus márgenes de la escala social realizando diversos oficios. Un segundo eje espacial, al conectar el río con la ciudad a través del barrio transicional de Belén bajo y sus personajes: regatones, vendedoras de pescado, tacacheras, humalinas y chaucheros. Finalmente, un eje temporal que conecta pasado y presente a través de hechos ocurridos en la ciudad —como el “Ómnibus hundido en la plaza 28” (1987)—, recreaciones de época que invitan a la nostalgia —como los “Extras durante el rodaje de Fitzcarraldo” (1981)— o el retrato de los propios chaucheros, esos personajes anacrónicos que van desapareciendo.

4.2. Bendayán y la deconstrucción, desestabilización y recomposición de los marcos narrativos del ‘espacio fluvial’

Proveniente de una familia de clases medias iquiteñas, Christian Bendayán se nutre de variados procesos sociales y culturales. Así, a través de su padre Teddy Bendayán, Christian conocerá la bohemia iquiteña y a buena parte de los artistas loretanos, incluyendo a Falconi (véase nota 10). Asimismo, Bendayán vivirá desde niño varias mudanzas: a los Estados Unidos, Lima, Iquitos y nuevamente Lima, donde actualmente reside. Esta rica experiencia migratoria lo expuso a diversas estéticas culturales, incluyendo el cine de David Lynch —y su fascinación por lo grotesco,

el lado perverso de lo humano y sus submundos— y el *rock* anglosajón. Durante su adolescencia en Iquitos, Bendayán experimentó, de un lado, la cultura de pares y las exigencias de la masculinidad viril (Fuller, 2001) en un colegio religioso de varones de clases medias de la ciudad. Por otro lado, junto con amigos de barrio, vivió distintas experiencias de ciudad, muy especialmente en Belén y en las riberas del Itaya.

Estas complejas experiencias, entre mundos femeninos y masculinos, mundos de clases medias y populares, mundos de estéticas globalizantes y mundos de imaginarios amazónicos en los que lo fantástico se incorpora en lo cotidiano, han enriquecido la propuesta plástica de Bendayán. Así, por ejemplo, ha experimentado con técnicas, materiales y soportes poco convencionales: costura, pintura fosforescente, acrílico, planchas de metal y azulejos; se ha nutrido del mundo visual de la cultura popular urbana con sus anuncios, tipografías, motivos y paletas de colores (incluyendo el fucsia); ha visibilizado a artistas populares y marginales como Ashuco, Lu.Cu.Ma o Luis Saquiray (Bendayán, 2009); y ha colocado a personajes transexuales en el centro del paisaje representado. En tal sentido, muchas de sus composiciones cuestionan los cánones de belleza y, sobre todo, el ojo masculino heterosexual desde el cual ha sido construida y erotizada buena parte de la tradición visual y paisajística amazónica¹².

Efectivamente, la obra de Bendayán desafía el canon tradicional representacional del ‘espacio fluvial’ iquiteño. Al descomponer, superponer y recomponer de manera explícita momentos históricos, técnicas, tradiciones, soportes de representación (que van desde la recreación de los dibujos de las expediciones botánicas hasta el uso del formato del mural y la incorporación de azulejos), personajes y motivos representacionales, Bendayán desestabiliza el orden modernizante con el cual se ha leído la ciudad en una serie de oposiciones: naturaleza/cultura, barbarie/civilización, selva/ciudad, hombre/mujer, pasado/presente. Además, mediante el uso deliberado de marcos —históricos (de la época del caucho y actuales), sociales (con la representación de diferentes individuos, incluyendo personas transgé-

nero, mestizas e indígenas) y materiales (fierro y azulejos)—, Bendayán advierte sobre los incessantes actos e intentos de enmarcar y definir la cultura urbana amazónica.

Si Falconi expande el espacio de lo representable, Bendayán explícitamente lo desestabiliza y recompone. Tomemos como ejemplo su composición dominada por un personaje con alas de mariposa, en alusión a la transformación, pero también a Otto Michael, el entomólogo cuyo nombre bautiza a una especie de mariposa amazónica (véase figura 3).

“Fuerza animal | Malecón de Iquitos” son las dos frases que, a modo de título en el extremo inferior derecho y junto con los colores sepia, y el delgado marco de la obra, refuerzan la idea de una postal de época de la ciudad. En este juego de marcos —el marco exterior que enmarca el marco del bulevar de Iquitos, pero, también, un marco temporal presente que delimita el período de bonanza cauchero—, es posible preguntarse por ¿qué es lo que se enmarca?, ¿qué es lo que se desea que sea visto, apreciado y circulado de la ciudad?: la explanada amazónica y el río —en un paisaje domesticado que nos recuerda los trazos del naturalista Otto Michael— y los símbolos de civilización y modernidad: los balaustres del malecón, los postes de alumbrado público y una escueta bandera representando a la patria. Sin embargo, el centro lo ocupa una poderosa imagen que se sale del marco, que se desborda, que ya no puede ser contenida, ocultada por más tiempo: una figura femenina transgénero con alas de mariposa (símbolo por excelencia de la transformación), yace caída y desnuda sobre el cemento, sobre un charco negro, tal vez del petróleo que ha hecho posible ese marco/quimera de modernidad.

Es decir, ya no pueden permanecer ocultas por más tiempo la violencia y la destrucción ambiental y social sobre las que ha sido producido cierto emblemático paisaje urbano de Iquitos, pero, sobre todo, es el cuerpo de un transexual; lo no clasificado, lo que se resiste a la oposición binaria hombre-mujer, lo que escapa al marco clasificatorio, al mariposario de los naturalistas —como lo fue el propio Michael—, al orden “natural” de las cosas y de los cuerpos.



Figura 3. Christian Bendayán, “Fuerza animal” (2019).

Fuente: Grupo de Investigación Antropología de la Ciudad, “Desafiando las representaciones hegemónicas: Falconi y Bendayán y el espacio fluvial iquiteño”, Pontificia Universidad Católica del Perú-Vicerrectorado Académico, 2024. <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/antropologia-ciudad/noticia-evento/desafiando-las-representaciones-hegemonicas-falconi-bendayan-espacio-fluvial-iquiteno/>.

La mujer mira, con dolor —pero de manera serena— al espectador y lo interpela. Interpela la violencia que esconde ese paisaje aparentemente calmo —de aguas apacibles del río y la bandera caída sin movimiento—, que se va transformando por una tormenta, como lo sugiere el cielo encapotado. Ese ir transformando, ese rompimiento de los marcos que encorsetan cuerpos y naturaleza podría ser esperanzador: a los colores sombríos —grises y sepia— del paisaje se les opone la viveza de los colores de las alas de mariposa y el pálido rosado de los labios de la mujer. Recalco el gerundio del verbo, transformando, pues no hay un fin claro; lo que hay es movimiento permanente.

Reflexionando sobre su obra, Bendayán señala que ella representa la transformación de las personas en la ciudad; representa al

[...] hombre que desea ser mujer en una sociedad compleja como Iquitos. El que quiere salir de esta suerte de realidad dura y triste a veces y olvidarlo todo en una noche de discoteca, en una fiesta, en un carnaval. Y a la vez

es la representación de ese Iquitos que pareciera una especie de oasis contaminado, una especie de, como la llaman, isla bonita, pero ya destruida, sucia, marchita. Y la representación del bulevar en tonos sepia, grisáceos, con un cielo cargado de nubes, es una representación extraña. El bulevar siempre ha sido captado con el cielo más azul y las nubes más pomposas. Más bien le doy la vuelta a esa representación para mostrar este Iquitos, que es un oasis para el imaginario peruano, pero es un oasis ya contaminado, empozado de petróleo en la pileta. Y donde estos seres maravillosos como las mujeres trans o lo que llaman “las chivitas” en Iquitos; estos seres que son casi parte de una realidad que no es real, que es casi una fantasía, como un mito, son seres como mitológicos que viven, se mueven en las ciudades con sus transformaciones, en sus formas de ser, en su forma de sobrellevar la carga de una sociedad machista, homofóbica que discrimina por cualquier cosa, burlona y que es representada aquí como una mariposa. Este ser frágil que se transforma en un proceso que dura muchí-

simo más tiempo que lo que va a durar su vida como mariposa que sale de un capullo, que es árida, deja atrás estas otras capas que lo cubren y la mariposa se arrastra, intenta sobrevivir bañada de este petróleo, de este aceite viscoso que dificulta la movilidad de este sujeto maravilloso, mágico que está en pleno bulvar, con sus alas de mariposa, pero de fantasía, con piedras y aquí está arrastrándose. Arrastrándose ante la famosa pileta del bulvar [que] ...es para todos [los iquiteños] una ventana que marca el paisaje natural. (Bendayán, 13 de julio de 2023)

Aunque existen semejanzas y vasos comunicantes entre ambos artistas, son también evidentes ciertas diferencias. Delineo algunos elementos para la comparación. El primero está referido a los medios de creación en ambas obras: fotografía y pintura¹³. En Falconi, la fotografía —que es una fotografía callejera, fuera del estudio— ofrece la inmediatez del fotoperiodismo. La selección de ciertos temas y el uso del blanco y negro¹⁴ lo acercan a la fotografía social y, sobre todo, a la fotografía callejera. Así, por ejemplo, Róger Rumrill (2019) comparará a Falconi con el lente de Henri Cartier-Bresson; aunque Falconi declare no haber conocido el trabajo del fotógrafo francés (Falconi, 3 de noviembre de 2022). De formación autodidacta, Falconi aprende el oficio de su maestro de niñez Alberto Flores Macedo en las plazas de la ciudad y, muy especialmente, en su larga carrera como fotoperiodista. Frente a la inmediatez de la fotografía de Falconi y su presentación como producto finalizado¹⁵, la pintura de Bendayán emerge como un proceso nunca acabado, un proceso consciente de producción y composición de imágenes. De esta manera, por ejemplo, Bendayán parte y reelabora fotografías contemporáneas —realizadas por él mismo o por fotógrafos iquiteños como Leo Ramírez e Inon Sani— e imágenes históricas; postales como “Fuerza animal”, fotografías, como la realizada por Manuel Rodríguez Lira sobre muchachas boras con pinturas corporales (c. 1906), o pinturas como la serie del perfil del puerto de Iquitos realizadas por Otto Michael. En otros casos, retoma y repite personajes —ya sean históricos, como el Cristo de espaldas de César Calvo de Araújo, o anónimos, como las jóvenes que posan en

“Fila india” (2012)— y escenas, como es el caso del trabajo que realiza sobre “El descubrimiento del Amazonas” (1963) de César Calvo de Araújo. Además, vuelve a pintar la misma escena en otro formato y, por ejemplo, pasa del óleo sobre tela a las planchas de fierro (en el caso de “Fuerza animal”) o los azulejos (por ejemplo en “Fila india”) o la serigrafía sobre papel, como es el caso del detalle de la niña frente a la Casa de fierro (“Iquitos y Otto Michael III”, 2017) que es tomada de “Retrato de familia” (2014).

Aunque la crítica más contemporánea considera lo contrario y pone en evidencia la producción de la imagen fotográfica, la existencia de un proceso de selección de personajes, temas, encuadres, fondos, luces y sombras que destaca algunos elementos y oculta otros, Falconi narra sus fotografías desde el verismo y es leído en tanto tal. Sobre la imagen del chauchero cargando bloques de hielo en la espalda, Falconi considera que: “es una imagen espectacular. No posa, nada” (Falconi, 17 de julio de 2023). Lo que él hace es rescatar a un personaje que “se está perdiendo, dentro de poco ya no va a haber chaucheros” (Falconi, 17 de julio de 2023); “yo todo lo he hecho de mi propio ser, de lo que me parecía muy bonito para guardar a la posteridad como documento valioso de la historia amazónica” (Rodríguez, 2019, p. 187). Por otro lado, Bendayán deja la representación realista del espacio amazónico urbano, el retrato de personajes tipo cual catálogo de Panchito Fierro —como la serie titulada *Domingo de Ramos* que realizó en 2007— para adentrarse en la construcción de sus propios personajes, cual es el caso de “Fuerza animal”, que es “la representación de la transformación de las personas en la ciudad [...], el hombre que desea ser mujer en una sociedad compleja como Iquitos” (Bendayán, 13 de julio de 2023). Bendayán recurre a la composición de narrativas (o contranarrativas) mediante el uso de alegorías (Villar, 2014) en un ejercicio explícito que le permite descomponer previas imágenes para introducirlas, a veces de manera superpuesta, dentro de otros marcos históricos y estéticos y así dotarlas de nuevas y contrapuestas significaciones¹⁶.

Finalmente, el posicionamiento y la valoración frente al ‘espacio fluvial’ iquiteño que re-

presentan Falconi y Bendayán —y que, en dicha representación, colaboran a producir—, difiere. Siguiendo una línea más cercana al discurso del progreso, al ser consultado sobre el porqué de su elección de los chaucheros para realizar toda una larga serie, Falconi pone el énfasis en el drama corporizado de un ser humano degradado:

Porque es el esfuerzo del hombre, el esfuerzo físico del hombre. El hombre que no estudia, que no se educa termina siendo una bestia de carga. Mira cuántas planchas de hielo carga y mueren jóvenes, no llegan a los 50, se hernian, triste sus vidas de esos. El ser humano cuando no, como te digo, no se educa, no se prepara para la civilización, termina siendo bestia de carga. Es terrible. (Falconi, 2022)

Bendayán, de otro lado, destaca las contradicciones de un ‘espacio fluvial’ que se construye sobre la explotación de la naturaleza, de las personas indígenas y mestizas, de las mujeres y los transsexuales. Al comentar el rótulo que da nombre a la obra analizada, indica que proviene de una famosa postal de época titulada “Indios antropófagos”:

Y es una postal que presenta a un hombre caminando, empujando unas carretas y dice “fuerza animal” y es eso, la fuerza todavía de esa naturaleza ante todas esas dificultades: una frase que de algún modo elogia como discrimina. Y quedan ahí las dos sensaciones. (Bendayán, 13 de julio de 2023)

5. A modo de cierre: el ‘espacio fluvial’ y su transformación

He sostenido que la noción de ‘espacio fluvial’ es una forma provechosa de poner en diálogo las ideas sobre la ‘producción del espacio social’ de Lefebvre con las de ‘lugar’ de Creswell; de conectar estructurantes procesos globales signados por las visiones de poder de los hacedores de espacio con significaciones subjetivas construidas desde la memoria y la experiencia sensorial de los artistas y las personas de a pie. Así, el ‘espacio fluvial’ remite a circuitos globales de mercancías y personas, prácticas sociales y representaciones del espacio que procuran materializar concepciones desde las élites económicas y políticas y se han plasmado en puertos, cartografías, diseños urba-

nos y una arquitectura particular que supone los desplazamientos y las representaciones de ciertos cuerpos, siguiendo una jerarquía social racializada y generizada de Iquitos. Sin embargo, el ‘espacio fluvial’ también refiere a un ecosistema amazónico aprehendido mediante los sentidos, y forma el sustrato para la construcción de estéticas e imaginarios subjetivos, aunque colectivos: aromas, temperaturas, sonidos, texturas, colores, pieles, cuerpos.

Con este marco, podemos leer las producciones visuales de Falconi y Bendayán. Por ejemplo, “Chauchero cargando hielo” conecta las economías ribereñas locales que abastecen de pescado a la ciudad y formas de trabajo ambulatorio, con una sensorialidad que remite a tonos de piel, determinada temperatura y humedad del ambiente, olores particulares, modos de hablar y expresiones particulares, rugosidades del piso, figuras moldeadas de los balaustres de la plazoleta; todos ellos elementos con los que se constituye el “sentido de lugar” de Belén. La imagen, además, podrá conectar con procesos e historias más globales que hablan de la formación de un barrio anfibio a orillas del Itaya poblado por indígenas ribereños, poblaciones migrantes de origen andino o extranjeros del Brasil, Colombia y China que brindaban mano de obra y servicios a la ciudad de Iquitos, por aquel entonces asentada de orillas de un brazo del Amazonas. La imagen nos habla así también de determinadas formas de penetración capitalista y conexión con economías globales a través de la explotación gomera y las transformaciones que experimenta el barrio.

De manera similar, “Fuerza animal” de Bendayán alude a las formas en que los naturalistas clasificaban a personas, flora y fauna amazónicas, los modos de representación de dichas clasificaciones mediante postales de época, la explotación petrolera y la degradación ambiental que ocasiona, los precarios símbolos de modernidad, así como a la violencia ejercida sobre las personas trans en una ciudad hipersexualizada a la par de homofóbica. Una compleja representación con la pileta del bulevar de Iquitos como centro; un ícono que ha marcado la memoria y la imaginación de muchos de sus habitantes, tal como lo explica el propio Bendayán:

La pileta del bulevar ha acompañado tantas noches de bohemia, de tantos iquiteños y de mi generación, mi grupo de amigos y que hemos fantaseado tantas interpretaciones sobre esta pileta y una de las cosas que siempre hemos dicho que es la puerta del tiempo en Iquitos. Esta es la puerta que uno atraviesa y va a pasar otros tiempos. Y por aquí vienen de vez en cuando personajes fantásticos que vienen a quedarse, a crear historias y a poner de cabeza la ciudad. (13 de julio de 2023)

Si bien en este artículo lo utilizo para comprender dinámicas en Iquitos, considero que el concepto de ‘espacio fluvial’ es útil no solo para comprender ciudades amazónicas. Como parte de las “humanidades medioambientales” y el “giro oceánico”, han empezado a emerger unas “humanidades azules” (“*blue humanities*”) que prestan atención al vínculo entre humanos con ambientes líquidos (Blackmore y Gómez, 2020). Esta nueva literatura sobre las ecologías líquidas coloca el énfasis en el encuentro/desencuentro entre dimensiones epistemológicas occidentales e indígenas. El concepto de rango intermedio de “espacio fluvial” coloca en el centro una ecología politizada que permite articular procesos estructurantes y globales como la circulación de materias primas, con dinámicas regionales como el crecimiento urbano y locales como las formas subjetivas de construir sentidos de lugar. El ‘espacio fluvial’ permite acompañar tanto a poblaciones mestizas como indígenas en un mismo marco conceptual y espacial, además de examinar las relaciones de poder y jerarquización que se establecen. Permite, asimismo, integrar antes que separar la ciudad con sus entornos ecosistémicos y, por ejemplo, examinar la relación —domesticación, degradación, invisibilización, recuperación— con los ríos; en otras palabras, las maneras en diferentes grupos crean una “segunda naturaleza” y una experiencia vicaria. El concepto, además, implica un explícito llamado interdisciplinar para la comprensión de la producción de paisajes, prácticas sociales y formas de representar y sentir.

No obstante, como todo producto social, no debemos considerar al ‘espacio fluvial’ y sus representaciones como una cristalización inamo-

vible, sino como un proceso en cambio constante. En las tres últimas décadas, el ‘espacio fluvial’ iquiteño examinado se está transformando sustancialmente en tanto la ciudad —y sus prácticas espaciales, imaginarios y sensorialidades— se aleja del río. La población de Iquitos ha pasado de cerca de 60.000 habitantes en 1961, la década en que surge el grupo Bubinzana, a medio millón, lo que la convierte actualmente en la novena ciudad más poblada del Perú. Y el crecimiento físico y las dinámicas espaciales de la ciudad se desplazan hacia el sur, en el distrito de San Juan y con la carretera a Nauta como su nuevo eje. El “río se aleja”, no solo en términos geográficos desde los años ochenta, al retirarse el Amazonas hacia el norte (García y Bernex, 1994), sino también en términos sociales; antiguas prácticas como la fiesta de San Juan —y sus saltos del ‘shunto’ o fogatas en la calle— y los carnavales junto al río, son reemplazados por nuevas prácticas en otras zonas de la ciudad y con distintos nodos de encuentro y socialización con sensorialidades muy diferentes; tal es el caso de la plaza Quiñones o el recientemente creado *mall*. Tal como explica el propio Bendañán sobre la composición de “Fuerza animal”:

En el cuadro intento que nada interrumpa el paisaje marcado. Compositivamente, es un atrevimiento haber dejado un elemento principal, ese vacío al centro. Y lo hago porque el paisaje finalmente es el motivo principal de este cuadro: la selva, el riesgo, la selva triste, la selva oscura, lejana, como un río que va desapareciendo, un río que se va yendo. (Bendañán, 13 de julio de 2023)

‘Espacio fluvial’ —en tanto materialidad, práctica espacial, representación y concepto— se transforma y es necesario continuar comprendiéndolo de cara a sus nuevos habitantes con sus nuevos sueños, estéticas y formas de representación y producción de la ciudad.

Agradecimientos

Agradezco a Claudia Duque, Laura Soria y Morgana Herrera, por sus agudos comentarios a una primera versión del texto, así como a las personas que revisaron el manuscrito de manera anónima.

Notas

- 1 La selección completa de las obras examinadas en la investigación puede encontrarse en: <https://investigacion.pucp.edu.pe/grupos/antropologia-ciudad/producto-de-difusion/interpretaciones-las-imagenes-seleccionadas-del-espacio-fluvial-augusto-falconi-christian-bendayan/>.
- 2 La ciudad, que alberga alrededor de medio millón de habitantes y es la novena más poblada del país, se organiza en cuatro distritos. Al norte, el distrito de Punchana, en donde se ubican los principales puertos que conectan Iquitos con diferentes localidades del Amazonas. Iquitos centro es el nodo político-administrativo tradicional, ha sido el espacio de la élite y en él se erige la zona monumental, objeto privilegiado de representación visual. Sin embargo, su importancia demográfica, política y comercial cede frente al distrito de San Juan Bautista, ubicado hacia el sur, donde corre la carretera que conecta a Iquitos con el puerto de Nauta. Finalmente, al sureste, en las orillas del río Itaya, se ubica Belén, espacio de poblaciones ribereñas e inmigrantes que proveían de mano de obra y servicios a la ciudad.
- 3 La escena que crea el notable pintor e intelectual iquiteño César Calvo de Araújo, “La llegada de los vapores enviados por Ramón Castilla y el izamiento del pabellón nacional en la aldea de Iquitos” (c. 1963) en el mural al interior del palacio Municipal de Maynas —mural que décadas después fue destruido— es parte fundamental del imaginario iquiteño ilustrado. Véase detalle del destruido mural en: <https://diariodeiqt.wordpress.com/2010/05/27/calvo-de-araujo-en-los-suelos-y-en-los-techos/#-jp-carousel-3983>.
- 4 Incluyendo a artistas loretanos canónicos como César Calvo de Araújo o Antonio Wong Rengifo; pero también a fotógrafos anteriores, como los españoles afincados en Iquitos a inicios del siglo XX, Manuel Rodríguez Lira y Victoriano Gil Ruiz, cuyas imágenes, ya sea en fotografías o tarjetas postales, alcanzaron circulación a escalas local, nacional e internacional (La Serna y Chaumeil, 2016).
- 5 Conversación personal con la destacada actriz de teatro y profesora loreтана Marina Díaz. Véase también Panduro (2024).
- 6 La ciudad se expande hacia el sur y la población pasa de un poco menos de 60.000 habitantes en 1961 a más de 110.000 en 1972.
- 7 En 1993 Iquitos había sobrepasado los 270.000 habitantes.
- 8 De todas estas instituciones e iniciativas, solo se mantiene la del Instituto Cultural Peruano Norteamericano. Además, el Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía (CETA), la asociación cultural dirigida por el padre Joaquín García por cuarenta años y que fue la más importante de la Amazonía peruana, se disolvió hacia el año 2020.
- 9 Por ejemplo, según el Índice de Competitividad Regional elaborado por el Instituto Peruano de Economía, Loreto ocupa el último lugar en el país por cuarto año consecutivo, con los indicadores más bajos en aspectos clave como provisión de agua (con escasas 8,7 horas continuas en promedio al día), hogares con acceso a electricidad, agua y desagüe (29,2%), acceso a telefonía e internet móvil (53,6%), gasto real per cápita mensual (de solo S/589), rendimiento escolar en primaria (2,0%) y secundaria (1,1%), colegios con acceso a servicios básicos (6,6%) e internet (24,3%); véase <https://ipe.org.pe/loreto-es-la-region-menos-competitiva-por-cuarto-ano-consecutivo/>. Asimismo, que un Gobernador Regional esté en prisión sentenciado por corrupción y que el hospital regional esté sin funcionamiento por cerca de diez años hablan de la precariedad institucional existente.
- 10 Teddy Bendayán fue un destacado animador de la vida cultural y política iquiteña: antropólogo, poeta, dueño de radio Amazonas con un espacio diario en el aire, político que llegó a ser Diputado por Loreto por el partido Acción Popular y miembro del grupo cultural Bubinzana.
- 11 Por ejemplo, la temprana y emblemática muestra individual *Belén en canoas* (c. 1973) organizada por el CETA y la exhibición *La bohemia se divierte* (2013), presentada por la Universidad Científica del Perú en Iquitos, la cual da cuenta de la variada y ac-

tiva vida musical y artística de la ciudad, incluyendo artistas extranjeros como Klaus Kinski, Mick Jagger y Claudia Cardinale en la filmación de la película *Fitzcarraldo* de Werner Herzog.

- 12 Véase, por ejemplo, *Indios antropófagos*. [*Anthropophagous indians*] (2019), una obra al óleo sobre planchas de metal de 295 por 485 cm que formó parte de la muestra llevada a la Bienal de Venecia. En ella aparecen nueve jóvenes trans desnudas con lanzas y el cuerpo tatuado prendiendo fuego a la icónica Casa de fierro (coronada con el rótulo "Night Club de Iquitos") de la plaza de Armas y con una selva en llamas de fondo; véase <https://www.visit-venice-italy.com/biennale-venice/2019/christian-bendayan-indios-antropofagos-venice-biennale-art.html>.
- 13 En su análisis de la tradición paisajista loreta, Giuliana Vidarte (2023) nota la fluidez entre fotografía y pintura, y el préstamo mutuo de temas (el río, las restingas, el puerto de Belén), formas compositivas (canoeros empujados ante la inmensidad del bosque) y técnicas (juegos de luz y sombra, reflejos simétricos entre el río y el cielo). Asimismo, ambos formatos han tenido amplia circulación y han servido para construir y difundir determinados imaginarios sobre el 'espacio fluvial' iquiteño a través de postales, revistas de variedades y actualidad y exhibiciones, como las de *Belén en Canoas* y *Fotosociales* de Falconi o las exposiciones tempranas de Bendayán en Iquitos, *Un pueblo sin tiempo*, *Virgenes, putas y travestis* y *Los pecadores*.
- 14 Cabe indicar que, como se señaló anteriormente, Falconi no solo retrató personas de sectores populares en los márgenes del 'espacio fluvial' iquiteño; gran parte de su trabajo lo dedicó a retratar personalidades y eventos de las clases medias iquiteñas. Así mismo, si bien tiene mucho trabajo en color, las fotografías que han circulado en exposiciones (incluyendo la exhibición y el libro resultante *Augusto Falconi. Fotosociales. Retrato de Iquitos, 1960-1990*) son en blanco y negro, posiblemente por consideraciones estéticas de los curadores.
- 15 Si bien Falconi innovó en el proceso de revelado para abreviar pasos y abaratar costos y, para el caso de la venta de sus fotografías de eventos sociales, las enmarcaba en cartulina, él no intervino mayormente sus fotografías (Falconi, 17 de julio de 2023).
- 16 Es cierto que, en muchos casos, las y los habitantes de Iquitos leen sus obras siguiendo los mismos parámetros de veracidad que los utilizados para leer las imágenes documentalistas como las de Falconi. Así, por ejemplo, en la interacción en el espacio público (parasitio) que se realizó en el malecón y una calle de Belén, varias personas se preguntaban si el perfil de fondo en "Fila india" era Iquitos, pues, entre otros elementos, el color celeste del río no corresponde al barroso tono que tienen el Itaya o el Amazonas.

Referencias bibliográficas

- Bendayán, C. (2009). *Recuerdo de Iquitos*. Estruendomudo.
- Bendayán, C. (2019). Augusto Falconi. Retrato de Iquitos. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 19-35). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Bendayán, C. (2023, julio 13). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Bendayán, C. (2023, noviembre 10). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Lima). Ms.
- Bendayán, C., Rumrill, R. y Rodrich, R. (2019). *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990*. Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Blackmore, L. y Gómez, L. (2020). Beyond the Blue. Notes on the Liquid Turn. En L. Blackmore y L. Gómez (Eds.), *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 106-124). Routledge.
- Casey, E. (1996). How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. En S. Feld y K. Basso, *Senses of place* (pp. 13-52). School of American Research Press.
- Chirif, A. y Cornejo, M. (2009). *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo*. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, International Work Group for Indigenous Affairs, Universidad Peruana de Ciencias.
- Creswell, T. (2004). *Place: a short introduction*. Blackwell.

- Falconi, A. (2022, noviembre 3). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Falconi, A. (2023, julio 17). Entrevistado por G. Castillo Guzmán (Iquitos). Ms.
- Fuller, N. (2001). *Masculinidades: cambios y permanencias*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García Sánchez, J. y Bernex de Falen, N. (1994). *El río que se aleja: cambio del curso del Amazonas. Estudio histórico-técnico*. Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía, Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana.
- Harvey, D. (1999). *The limits to capital*. Verso.
- Herrera, M. (2023). Comentario a Giuliana Vidarte. Belén como marco para representar la fotografía. En L. Cannock, *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 2018-2020* (pp. 153-162). Pontificia Universidad Católica del Perú, KWY.
- Kinney, P. (2017). Walking interviews. *Social Research Update* 67, 1-22. https://doi.org/10.1007/978-981-10-2779-6_28-1
- La Serna, J. y Chaumeil, J.-P. (2016). *El bosque ilustrado. Diccionario histórico de la fotografía amazónica peruana (1868-1950)*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Instituto Francés de Estudios Andinos, CNRS, Centre EREA du LESC, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell.
- Lowenthal, D. (1961). Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology. *Annals of the Association of American Geographers* 51(3), 241-260. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8306.1961.tb00377.x>
- Ortiz, J. (2014). Iquitos: ciudad y puerto en el siglo XIX. En R. Varón Gabai, C. Maza, R. Varón Gabai y C. Maza (Eds.), *Iquitos* (pp. 22-29). Telefónica.
- Oslender, U. (2002). Espacio, lugar y movimientos sociales: hacia una 'especialidad de resistencia'. *Scripta Nova* 6(115). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-115.htm>
- Panduro, M. (2024). *Nunca antes y nunca después. Memorias de Iquitos en siete personajes*. Ukamara.
- Pretell, B. (2019, noviembre 6). Iquitos monumental: monumentos representativos de la época del caucho. Texto curatorial. https://www.facebook.com/arquitecturaperuana/posts/iquitos-monumental-exposici%C3%B3n-y-conversatoriomonumentos-representativos-de-la-%C3%A9poca-del-caucho-2478342329073300/?locale=es_LA (recuperado el 25 de septiembre de 2024)
- Reátegui, M. (2014). Iquitos: sobre fundaciones y opiniones encontradas. En R. Varón Gabai y C. Maza (Eds.), *Iquitos* (pp. 30-37). Telefónica.
- Relph, E. (2009). A pragmatic sense of place. *Environmental and Architectural Phenomenology*, 20(3), 24-31.
- Rodrich, R. (1996). Entrevista a Augusto Falconi. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 186-189). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Rodrich, R. (2019). Entrevista a Augusto Falconi. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (págs. 186-189). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Rumrill, R. (2019). Augusto Falconi: el ojo mágico amazónico. En C. Bendayán, R. Rumrill y R. Rodrich, *Augusto Falconi. Fotosociales: retrato de Iquitos 1960-1990* (pp. 13-15). Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Santos Granero, F. y Barclay, F. (2002). *La frontera domesticada: historia económica y social de Loreto, 1850-2000*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Seamon, D. (2014). Looking at a photograph - André Kertész's 1928 Meudon: interpreting aesthetic experience phenomenologically. *Akademisk*, 9, 4-18. <https://doi.org/10.5278/ojs.academicquarter.v0i09.3268>
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place: the perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tuuki, E., Jokinen, P. y Kalliola, R. (1996). Migraciones en el río Amazonas en las últimas décadas, sector confluencia ríos Ucayali y Marañón - isla de Iquitos. *Folia Amazonica* 8(1), 111-130. <https://doi.org/10.24841/fa.v8i1.306>

- Vidarte, G. (2023). Fotografías de Belén. La creación de una tradición paisajística regional y su reinterpretación en el siglo XX. En L. Cannock, *El arte fotográfico en el Perú. Balance y perspectivas 2018-2020* (pp. 138-153). Pontificia Universidad Católica del Perú, KUY.
- Villar, A. (2014). Los caminos del Edén. Alegorías, selvas y laberintos en la pintura reciente de Christian Bendayán. En C. Bendayán, *Bendayán. Crónicas del paraíso. Obra MMXI - MMIV* (pp. 25-37). Madriguera.

Un “artista cuyas obras parecen romanas”: Medoro Angelino (1560-1633) en Perú a través de nuevos documentos

An «Artist Whose Works Seem Roman»: Medoro Angelino (1560-1633) in Peru through New Documents

Francesco De Nicolo

Oficina de Patrimonio Cultural y Arte Sacro Diócesis de Molfetta-Ruvo-Giovinazzo-Terlizzi, Italia

Contacto: denicolo.francesco@yahoo.it

<https://orcid.org/0000-0002-8432-0460>

RESUMEN

Medoro Angelino es una de esas figuras sobre las cuales, aunque ya se ha escrito mucho, aún quedan varios puntos por explorar y aclarar. En tal sentido, el artículo pretende poner de relieve algunos aspectos inéditos del artista. Como punto de partida se aportan algunas aclaraciones sobre los datos anagráficos del pintor, es decir, su verdadero nombre, su origen romano y su año de nacimiento. A continuación, se señalan documentos posiblemente referidos a los padres de Medoro Angelino y se encuadra al artista dentro de la pintura romana de la segunda mitad del siglo XVI, destacando los maestros que pudieron influir en su arte, que se muestra sistemáticamente relacionado con la fase final de Manierismo. Hablando de la tarda Maniera, se hace una reflexión sobre el uso de este término y la necesidad del abandono de las etiquetas contramaniera y antimaniera. La última parte del artículo enfoca la actividad peruana de Medoro Angelino con el fin de contextualizar siete documentos, seis de ellos inéditos, referentes a sus veinte años en Lima. Se trata de documentos que proporcionan datos sobre su profesión y sobre su vida cotidiana, dándonos una visión de la densa y variada red de contactos del pintor.

Palabras clave: Arte italiano en Perú; Arte virreinal peruano; Tarda Maniera; Contramaniera; Antimaniera.

ABSTRACT

Medoro Angelino is one of those figures about whom, although much has already been written, there are still several points to be explored and clarified. In this sense, the article aims to highlight some unpublished aspects of the artist. As a starting point, some clarifications are provided on the painter's personal data, i.e., his real name, his Roman origin and his year of birth. Next, documents possibly referring to Medoro Angelino's parents are pointed out and the artist is framed within the Roman painting of the second half of the 16th century, highlighting the masters who could have influenced his art, which is shown to be systematically related to the late phase of Mannerism. Speaking of the late Mannerism, a reflection is made on the use of this term and the need to abandon the labels Counter-Mannerism and Anti-Mannerism. The last part of the article focuses on Medoro Angelino's Peruvian activity in order to contextualize seven documents, six of them unpublished, referring to his twenty years in Lima. These documents provide information about his profession and his daily life, giving us a significant insight into the painter's dense and varied network of contacts.

Keywords: Italian art in Peru; Peruvian Viceroyalty Art; Late Mannerism; Counter-Mannerism; Anti-Mannerism.

1. Introducción

La crítica historiográfica del siglo XX ha puesto en evidencia que, en el Perú, a diferencia de la escultura, protagonizada por artistas españoles de renombre, la pintura de las primeras décadas del virreinato estuvo marcada por la presencia de pintores italianos que gozaron de gran prestigio, en una época en la que “en todo el mundo se pretendía seguir los modelos italianos” (Querejazu Leyton, 1995, p. 160). A este respecto, aunque se conocen los nombres de varios pintores italianos activos en Perú entre los siglos XVI y XVII, como Pedro Pablo Morón, José Avitabile, Juan Bautista Planeta y Antonio Dovelá, se reconoce sobre todo a Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alecio y Medoro Angelino el mérito de haber dejado esa inconfundible “impronta italianista” en la pintura virreinal en formación (Estabridis Cárdenas, 1989; Wuffarden, 2014). Se han llevado a cabo, entonces, numerosas investigaciones para estudiar las obras de estos pintores y su influencia en la pintura peruana, medible en términos de estilo, alumnos e iconografía. Sin embargo, persisten zonas de sombra sobre las que es necesario seguir profundizando y, al mismo tiempo, resulta oportuna la revisión de lo ya conocido con el fin de enmendar, a la luz de los nuevos datos, algunos errores interpretativos que a veces se han repetido acríticamente. En tal sentido, el caso sobre el que quiero llamar la atención en este artículo es el de Medoro Angelino, mejor conocido en la forma invertida del nombre Angelino Medoro¹, del cual todavía falta una monografía que, de forma crítica, ordene el material documental mediante un estudio más cuidadoso del catálogo del pintor. Una revisión crítica que, como lo ha señalado Christa Irwin (2014, pp. 140-143), va de la mano con la de despejar los estudios sobre el artista de estereotipos y banalizaciones que durante demasiado tiempo han obstaculizado su más congruente contextualización dentro de la pintura de la tarda Maniera. El propósito de este artículo, en la imposibilidad de brindar una visión completa y exhaustiva factible solo en una monografía, es, por lo tanto, contribuir al conocimiento del artista ofreciendo un estudio de la fase de su formación artística en Italia, así como de los años de su vida y actividad en Perú, entre

1600 y 1620, a los que se refieren algunos documentos inéditos hallados en el Archivo General de la Nación de Lima transcritos en el anexo documental.

2. La cuestión de los datos anagráficos

La primera cuestión en la que quisiera centrarme concierne a los datos anagráficos del pintor. Como ya se ha dicho, la historiografía ha confundido el nombre del artista con su apellido (De Nicolo, 2022, pp. 32-33; De Nicolo, 2023, pp. 138-141), malentendido alimentado por el hecho de que, aunque el pintor firmaba como Medoro Angelino, en algunos documentos antiguos se le cita como Angelino Medoro, forma que resultaba más familiar a los hispanohablantes, hasta el punto de que, tanto por resignación como por reconocibilidad, durante sus últimos años en Sevilla el pintor parece haber hecho suya la forma firmando “Angelino Medoro” el dibujo de la *Sibila* del álbum Alcubierre (Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, 2009, pp. 307-308). La rectificación del nombre del artista se basa, pues, en las pruebas de numerosas pinturas firmadas, así como en documentos existentes en el Nuevo Reino de Granada, Perú e Italia.

La búsqueda en los archivos italianos parte de dos elementos: en primer lugar, de la información sobre el origen del artista, que se declara repetidamente como “*romanus*”, y del testamento redactado en Sevilla en 1631 en el que, con dificultad, debido al estado de conservación muy precario, se lee que era hijo legítimo de un tal Marte (¿?) Angelino y de Paloma (¿?) Pompila². Las investigaciones, por tanto, se han concentrado en el Archivo di Stato de Roma, en el lustro 1580-1585, cuando el artista debía estar en la Urbe para su formación. En dicho sentido, hay que decir que, entre los miles de documentos consultados, el apellido Medoro resultó inexistente, mientras que el apellido Angelino apareció varias veces³, confirmando que Medoro era el nombre del pintor, claramente tomado de uno de los personajes del célebre poema caballeresco *Orlando furioso* compuesto por Ludovico Ariosto y publicado por primera vez en Ferrara en 1516. Se han identificado, además, documentos que podrían hacer referencia a los padres del artista, ya que

sus nombres coinciden en gran parte con los indicados en el testamento.

Se trata de tres escrituras redactadas en 1583 por el notario Rodolfo Cellesio, del Tribunal *Auditor Camerae* —particularidad que en sí misma ya sugiere la buena posición social de la familia, ya que los clientes de este tribunal eran principalmente miembros del patriciado romano, funcionarios, cardenales, congregaciones y cofradías (Quesada, 2011, p. XX)—, y se refieren a la compraventa de unos viñedos (19 y 20 de abril de 1583⁴) y a la constitución de una sociedad (22 de junio de 1583⁵). Por la escritura del 20 de abril, sabemos que “*D. Angelus de’ Angelinis*” (¿padre de Medoro Angelino?) era “*mediolanensis profumerius in Urbe*”, es decir, que era un perfumista milanés que ejercía en Roma, precisamente “*in Turri Sanguinea*”⁶, topónimo que desde la época medieval indicaba la zona en torno a Tor Sanguigna, a pocos metros de la plaza Navona. De “*D[omi]na Pompilia Raijdetta*” (¿la madre del pintor?) se dice que era huérfana de Antonio Raidetti (o Raidetta o Raidetti), y que era una terrateniente romana⁷. Muy interesante el dato sobre el origen de Angelo Angelino que declara ser de Milán y vivir en Roma, hecho que coincide con lo relatado por el testamento de Medoro Angelino que del padre dice ser “vecino de la ciudad de Roma” (Chichizola Debernardi, 1983, p. 232); en la Edad Moderna, el término “vecino” se utilizaba para designar a los extranjeros integrados en una comunidad local en la que poseían bienes inmuebles y gozaban de ciertos privilegios (Herzog, 2011, p. 27). También sabemos que Angelo Angelino era perfumista, una actividad quizá ejercida en paralelo a otro tipo de negocios como la compraventa de tierras, que consistía en elaborar perfumes a base de flores, raíces y especias, algunas de las cuales probablemente procedían de América, como la vainilla, el bálsamo de Perú o el cacao.

Si en el caso de Bernardo Bitti se ha considerado que su familiaridad con los tintes y pigmentos de la actividad paterna fomentó su interés por la pintura (Amerio, 2023, p. 52), lo mismo podría decirse de Medoro Angelino. El artista, a través de la actividad de su padre, algo similar a la del alquimista, ya que la profesión se ejer-

cía mediante la manipulación de diversos tipos de esencias dosificadas según fórmulas secretas o transcritas en recetarios como el *Notandissimi secreti de l’arte profumatoria* de Giovanni Ventura Roseto (1555), debió de estar en contacto con sustancias que a veces también se utilizaban para preparar pigmentos. Sin olvidar que la actividad comercial para el aprovisionamiento de los diversos componentes de los perfumes proyectaba al joven pintor en un circuito de intercambios de gran envergadura que del Mediterráneo debía extenderse también a Asia y a América. Gracias a un “*Inventario et stima delle robbe*” de una perfumería activa en Roma en 1583, podemos hacernos una idea bastante clara de las esencias utilizadas para elaborar bálsamos como: “*musco di Ponente*” y “*musco secco*”; “*ambra grisa*” y “*ambra nera*”; “*zibetto*”; benjuí “*mandalaro*” y benjuí “*di bonina*” procedentes de Indonesia; estoraque “*calamita*” y “*polvere di storace*”; “*legno di aloe*”; “*sandalo bianco in polvere*” procedente de la India; “*polvere de cipri*”; “*laudano*”; varios aceites producidos por “*fior di merangoli*”, de estoraque, espiga, lentisco y “*tartaro*”; “*sapon di Napoli*”; “*acqua rosa romanesca*” y “*acqua di fior de Napoli*”; diversos tipos de flores como “*yrios*”, “*bottoni di rose*”, claveles; “*gomma draganti*” y “*calamo aromatico in polvere*”⁸.

También hay que recalcar el año de nacimiento del artista, que la bibliografía ha situado generalmente en 1567, fecha derivada de la incorrecta lectura del documento del examen de admisión del artista al Gremio de pintores, celebrado en Sevilla en 1627⁹, pero que, según lo informado por el mismo Angelino en un proceso inquisitorial de 1630, cuando afirmó tener 70 años (García Sánchez, 2015, p. 588), debería adelantarse a 1560.

3. Sobre la formación artística de Medoro Angelino

La ausencia de datos documentales y de obras referentes al período italiano de Medoro Angelino, dificultan mucho la búsqueda del taller donde se formó el joven pintor, considerando que la Roma de la segunda mitad del siglo XVI era una verdadera “Babel pictórica” ya que las manos de los artífices se confundían con frecuencia, haciendo

difícil, incluso para los *connoisseurs* más expertos, la identificación de la paternidad de pasajes individuales y llegar a una definición estilística que va más allá del genérico gusto tardomanierista (Zuccari, 1992, p. 100). No obstante, quisiera hacer algunas propuestas de lectura que permitan enmarcar, aunque dentro de esquemas muy fluidos, la personalidad de Angelino que, formado en la Roma de los años setenta y ochenta del siglo XVI, presenta componentes de patetismo y expresionismo, que Stastny (2013, p. 141) definió como “expresionismo cristiano”, y un trazado a veces áspero y duro en el drapeado anguloso que evocan algunas obras de Livio Agresti. Este trabajó en Roma en la iglesia de Santo Spirito en Sassia, entre cuyas obras se debe recordar la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1557), con la figura gigantesca y casi deforme del Cristo, a primera vista recuerda la escena realizada por Angelino para la capilla Mancipe de la catedral de Tunja. De igual manera, asonancias compositivas y estilísticas, especialmente en la representación de las fisonomías y el drapeado, son reconocibles al examinar otras obras de Agresti como la *Circuncisión de Cristo* (1560) en el Museo Diocesano de Terni y la *Virgen con el Niño, San José y donante* en la iglesia romana de Santa María de la Consolación (véase figura 1). Agresti también trabajó en Villa d’Este en Tivoli y, sobre todo, en el Oratorio del Gonfalone de Roma, obras particularmente emblemáticas de la pintura romana de la tarda Maniera, resultado de una brillante síntesis de tendencias y sugerencias que involucró, entre otros, a Giovanni de Vecchi, Cesare Nebbia, Raffaellino da Reggio, Marco Pino, Matteo Pérez, Federico Zuccari y Domenico Carnevale, artistas a los que creo que Angelino miró con provecho. Carnevale (o Carnevali), por ejemplo, trabajó en Roma entre las décadas de 1560 y 1570 en los Palacios Apostólicos¹⁰ y en la restauración de la bóveda de la Sixtina y, quizás, en el Gonfalone, donde se le atribuye el fresco de la *Oración de Cristo en el Huerto*, que comparte con el lienzo de la *Presentación de Jesús en el Templo* (1576) de Módena la resplandeciente escena nocturna y las figuras envueltas en paños con pliegues marcados y sutilmente resaltados (Vannugli, 2012, p. 127), similares a los de Angelino. Lo mismo puede decirse de Nebbia, cuya *Lamentación sobre Cristo*

muerto en la iglesia de la Trinidad de Viterbo nos trae de nuevo a la memoria la obra de Tunja de Medoro Angelino.



Figura 1. “Virgen con el Niño, San José y donante”, de Livio Agresti.
(Fotografía: Chiesa Santa Maria della Consolazione).

Pero es sobre todo la influencia de las composiciones de Federico Zuccari lo que más se nota en el catálogo de Angelino. Si el de la *Virgen de los Ángeles* (1600) de los Descalzos de Lima es el caso más explícito, ya que Angelino se inspiró en una invención de Zuccari traducida al grabado por Cornelis Cort, igualmente emblemática es, en mi opinión, la *Anunciación* pintada en 1588 para la iglesia de Santa Clara de Tunja. En el cuadro, la gestualidad de la Virgen, al abrir incrédula las manos, así como la quinta escenográfica compuesta por la teoría de columnas, parecen hacer referencia a la *Anunciación* (1561) de Federico Zuccari en la iglesia de Santa María del Huerto en Roma (véase figura 2), mientras que el Arcángel Gabriel, del cual es conocido también un estudio preparatorio de Angelino, recuerda el realizado, siempre por Zuccari, en un fresco perdido en la iglesia del Colegio Romano, conocido gracias a un grabado de Cort. Influenciadas por Federico Zuccari son, además, las dos versiones

de la *Flagelación de Cristo* firmadas por Medoro Angelino en 1586 ya en dos colecciones privadas en Málaga, que en la teatralidad y dramatismo de la escena muestran la clara deuda compositiva de la *Flagelación de Cristo* de Zuccari en el Gonfalone (Valdivieso, 2003, p. 104). Fueron estas dos últimas obras las que impulsaron a Agustín Clavijo García (1985, p. 93) a considerar que Medoro Angelino debió formarse en el taller de Zuccari, hipótesis mucho más pertinente que la avanzada por José de Mesa y Teresa Gisbert (1965, p. 36) que veían en Angelino, sin proporcionar ninguna prueba, la supuesta influencia del florentino Andrea del Mingo.



Figura 2. “Anunciación”, de Federico Zuccari.
(Fotografía del autor).

En cualquier caso, por las razones expuestas al principio del párrafo, creo que, en el estado actual, es imposible expresarse de manera categórica sobre la formación de Medoro Angelino ya que las derivaciones reconocibles en su producción son múltiples, incluyendo también las de los muchos pintores flamencos que trabajaron en Roma en la segunda mitad del siglo XVI. Fue, pues, el encuentro, la fusión e incluso el choque de todas esas influencias lo que, en conjunto, contribuyó a forjar el estilo de Medoro Angeli-

no, marcado por drapeados afilados y sutilmente iluminados, por las proporciones alargadas, y una gama cromática con matices irreales y brillantes que confieren a su pintura ese tono típico de la pintura romana de la tarda Maniera. En tal sentido, son particularmente emblemáticas las palabras del historiador Ricardo Cappa (1895, p. 44), recordadas en el título de esta contribución, que con gran espontaneidad recordaba a Medoro Angelino como “artista cuyas obras parecen romanas”.

4. Contramaniera, antimaniera y tarda Maniera

Dicho esto, antes de continuar el discurso sobre Medoro Angelino, considero necesario abrir una reflexión sobre una cuestión que no es meramente terminológica sino metodológica, aunque resultará imposible, en esta ocasión, profundizar adecuadamente fenómenos históricos muy complejos que merecerían una problematización mucho más amplia que la posible en estas páginas. La cuestión es metodológica en la medida en que nos referimos al tipo de enfoque que hay que adoptar para el estudio de Medoro Angelino y de pintores como Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alecio, exponentes de la tarda Maniera italiana en el virreinato del Perú que, para ser correctamente comprendidos, deben ser contextualizados dentro del arte romano de la segunda mitad del siglo XVI, es decir, en esa parte del siglo marcada por la Reforma católica.

La conclusión, en diciembre de 1563, de las sesiones del Concilio de Trento y la muerte, poco después, de Miguel Ángel (febrero de 1564), representaron momentos emblemáticos de una temporada de cambios que llevaron a la maduración de una nueva concepción de las artes y a la revisión del proceso de creación de imágenes (Moretti, 2015, p. 53). La Iglesia católica, que intentaba reorganizarse reafirmando sus principios doctrinales y disciplinarios, consideró necesario pronunciarse sobre el problema del uso de las imágenes en la vigesimoquinta y última sesión del Concilio tridentino. Para librar a la Iglesia de la acusación de idolatría de los protestantes, los padres conciliares apuntalaron los fundamentos sobre los que se justificaba el arte religioso, de-

mostrando que las imágenes sagradas eran una ayuda importante para aumentar la devoción y representaban un medio de salvación (Blunt, 2001, p. 117). Así, se reafirmó la legitimidad del uso de las imágenes sagradas, ya que el culto de los fieles nunca se rindió a la efigie en sí, sino a su *prototypum*, es decir, a la esencia divina que está representada en la imagen. Al mismo tiempo, la Iglesia reconocía en el arte sacro un apoyo indispensable para la educación de los fieles, tema desarrollado por el cardenal boloñés Gabriele Paleotti, que en 1582 publicó su célebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, en el que sostenía que las efigies, al expresarse en un lenguaje, el visual, que no requiere conocimientos lingüísticos, llegan más fácilmente a los fieles y se imprimen en sus mentes mejor que las palabras (Paleotti, 1961).

Tras confirmar su licitud y utilidad, la Iglesia consideró oportuno regular el proceso de la fruición del arte sacro encomendando a los obispos diocesanos la tarea de vigilar que las imágenes expuestas en los edificios religiosos no cayeran en lo impropio, lo profano o lo herético (Blunt, 2001, p. 118). Por su parte, al artista “moderno” se le exhortaba a contribuir a la obra de reforma de la Iglesia adhiriéndose escrupulosamente a los principios de verosimilitud y decoro. El arte religioso, por tanto, ya no podía dirigirse solo a un pequeño círculo de intelectuales, sino que tenía que ser un “arte popular” (Hauser, 2001, p. 121), es decir, dirigido a todo el pueblo de fieles y, por tanto, debía expresarse en un lenguaje que todos pudieran entender.

El Concilio de Trento, sin embargo, evitó entrar demasiado en el fondo de las cuestiones artísticas y no se expresó indicando a los artistas un estilo o “maniera” que pudiera servir como modelo universal de referencia (Moretti, 2015, p. 54). Incluso la literatura y los tratados publicados por críticos y teólogos, a partir de los años sesenta del siglo XVI, surtieron un efecto muy limitado sobre los artistas (Toscano, 1979, pp. 288-290). Al fin y al cabo, un tratado como *De historia sacrarum imaginum et picturarum* (1570), del teólogo flamenco Juan Molanus, reconocía la máxima libertad al artista en cuestiones de estilo (Marcora, 1985, p. 237), mientras que, en otros ca-

sos, prohibiciones explícitas, como la formulada por el canónigo de Fabriano Gian Andrea Gilio en *Degli errori de’ pittori* (1564) sobre el uso de los grutescos, condenado como contrario al orden de la naturaleza, fueron completamente ignoradas por los pintores hasta el punto de que el historiador Paolo Prodi (1984, pp. 13-14) no dudó en calificar el tratado de Gilio como un “*episodio non rilevante*” dentro de la literatura artística. De ello se desprende que la visión monolítica y opresiva del arte de la Reforma católica que nos ha transmitido la historiografía del pasado debe ser redimensionada, al igual que debe superarse la consideración de que el Concilio de Trento constituyó realmente un momento de clara ruptura con el Renacimiento y de abandono o reacción frente al Manierismo (Bailey, 2003, p. 26; Zeri, 1979, p. 29). En paralelo, el andamiaje teórico del que se sirvieron en el pasado ciertas periodizaciones para delimitar, con cesuras totalmente artificiosas, entidades unitarias que forzaban la coexistencia de tendencias múltiples, a menudo muy confusas o contradictorias, está completamente descuadrado (Toscano, 1979, p. 301). Es el caso de los dos términos, contramaniera y antimaniera, ampliamente atestiguados en los ensayos de arte virreinal peruano a partir de las afirmaciones de Francisco Stastny (1979; 2013), a pesar de que, en Italia, que fue la patria del Manierismo, son completamente inexistentes en la historiografía.

Hay que decir, en realidad, que Stastny hizo suyos dos neologismos que habían sido acuñados, en distintos momentos y circunstancias, por Sydney Joseph Freedberg (1971) y Walter Friedländer (1965) respectivamente, para referirse a dos fenómenos diferentes de la pintura italiana de finales del siglo XVI y principios del XVII que no tenían sucesión cronológica, sino que podían coexistir y solaparse. Sin embargo, según Stastny (2013, pp. 124-125), contramaniera y antimaniera se refieren a dos fases cronológicamente sucesivas: por contramaniera entiende ese momento posterior al Concilio de Trento en el que los artistas se opusieron al exceso de intelectualismo y esteticismo de pintores como Pontormo, Bronzino o Vasari, reordenando el vocabulario manierista con el objetivo de ilustrar contenidos religiosos más fácilmente inteligibles,

como hicieron, por ejemplo, Federico Zuccari y Girolamo Muziano; por antimaniera alude a una fase que sigue a la contramaniera y precede al naturalismo de Caravaggio, que se pone en abierta rebelión respecto a los principios manieristas y aspira a la claridad de forma y contenido en deferencia a los principios tridentinos, encontrando su figura más emblemática en Scipione Pulzone.

Hay varios órdenes de razones para superar tal terminología. En primer lugar, razones teóricas que ponen de relieve lo conceptualmente inadecuado que resulta concebir los hechos artísticos como fenómenos “en contra” y no “a favor” de un principio. A este respecto, Arnold Hauser (1965, p. 20) explica que desarrollar un concepto de estilo históricamente determinado significa establecer una unidad entre fenómenos artísticos aparentemente inconexos, en los que, sin embargo, la homogeneidad prevalece sobre la divergencia. Así que, por ejemplo, si examináramos las obras de Parmigianino, El Greco y Bernardo Bittoni o Mateo Pérez de Alecio, nos daríamos cuenta de que, aparte de las diferencias cualitativas y del *ductus* personal, las afinidades estilísticas entre ellos son mucho más fuertes que sus divergencias mutuas (Penhos, 2008, p. 828). Por esta razón, reafirmada la ausencia de una clara cesura en el arte entre antes y después del Concilio de Trento, es lícito concebir una especie de unidad del Manierismo (Hauser, 1965, pp. 17-22). Por lo tanto, adoptando un criterio que enfatiza la continuidad frente a las supuestas divergencias, términos como contramaniera y antimaniera pierden legitimidad porque, reduciendo los respectivos segmentos temporales en mera adversidad a la Maniera, excluyen la multiplicidad de tendencias, a menudo contradictorias y opuestas, que, por el contrario, manifiestan características de fuerte continuidad con la Maniera misma.

En segundo lugar, el uso de estos términos es inconveniente por razones de claridad semántica, ya que los prefijos “anti” y “contra”, derivados respectivamente del griego y del latín, indican ambos estar en oposición a algo, así que antimaniera y contramaniera, desde el punto de vista semasiológico, son exactos sinónimos, por tanto, lemas intercambiables, razón por la cual

el empleo que proponía Stastny resulta ambiguo, poco intuitivo, incluso engañoso, lo que lleva a confundir aún más una situación ya de por sí confusa (Bailey, 2003, p. 22).

A pesar de estas consideraciones, será necesario distanciarse también de ese exceso ideológico que, sobre todo en la historiografía anglosajona, desearía ver aniquiladas las etiquetas estilísticas, que, por el contrario, como oportunamente ha sido argumentado por Marcia Hall (1999, p. XII) en su “*Note on Style Labels*”, “*assist us in talking about what we see*”, responden a la necesidad humana de indicar con un nombre propio cosas y fenómenos ayudándonos a referirnos con facilidad e inmediatez a artífices y particulares momentos artísticos.

¿Cómo referirse, entonces, a la pintura romana de la segunda mitad del siglo XVI? Creo que, para identificar una palabra, lo más neutra posible, que describa el período de transición entre el Manierismo y el Naturalismo, se puede establecer una similitud con lo ocurrido entre la Antigüedad y la Edad Media. Tras haber minimizado el valor de cesura y de periodización del 476 d. C., año de la deposición del último emperador romano de Occidente (Momigliano, 1973), los historiadores han indicado todo un período de transición entre las dos épocas, denominado Antigüedad tardía, cuyos límites cronológicos se sitúan fluidamente entre los siglos V y VIII d. C. (Gasparri, 2006, pp. 27-30). Despejando el campo de cualquier posible acepción negativa del término, la Antigüedad tardía fue un terreno de cambio dentro de la continuidad, de una “pseudomorfosis”, por utilizar un concepto formulado por Henri Irénée Marrou (1997, p. 25), en el que el arte, sin efectuar ninguna revolución, sino más bien sirviéndose de procesos técnicos y formas heredados del pasado, consiguió manifestarse con un alma nueva. ¿No es esto, por traslación, lo que ocurrió en la segunda mitad del siglo XVI?

La “pseudomorfosis” que se produjo en el arte durante el siglo XVI condujo a una reelaboración ideológica, manteniéndose sustancialmente las coordenadas formales generales. La etiqueta tarda Maniera, que considero la más neutra e inclusiva posible, superando la veleidad

de fragmentar aún más el siglo, adopta los fundamentos teóricos en los que se basa el concepto de Antigüedad tardía e indica, por tanto, el fenómeno artístico que se extendió desde Roma y se desarrolló dentro de unos extremos cronológicos fluidos, variables en relación con áreas geográficas o artistas individuales, entre la segunda mitad del siglo XVI y las primeras décadas del XVII, durante las cuales se concretó, entre *“espressioni assolutamente personali e varie, il cortocircuito dell’incrocio di tendenze opposte, tra Capriccio e Natura”* (Ambrosini Massari, 2017, p. 95) Desde un punto de vista puramente formal, el Manierismo tardío utiliza elementos típicos de la Maniera, como las proporciones alargadas y las vivas policromías, pero se trata de una adhesión “epidérmica”, es decir, que solo afecta a los aspectos exteriores, mientras que el contenido se libera del intelectualismo en favor de la claridad narrativa. Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alecio y Medoro Angelino, por tanto, siendo pintores formados en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, fueron pintores tardomanieristas, y cuando se trasladaron a América, como demuestran sus obras, trajeron consigo el estilo de la tarda Maniera romana, que sentó las bases para el desarrollo de lo que podría definirse como “manierismo andino”, es decir, la interpretación de la tarda Maniera en los países del área andina. Pero sobre este último punto será conveniente volver más extensamente en otra oportunidad.

5. Nuevos documentos sobre Medoro Angelino en Perú

Hay que buscar las razones que llevaron a Medoro Angelino a trasladarse a América en el deseo del pintor de mejorar su condición económica y social. En efecto, si en Roma o Sevilla, donde Angelino vivió al menos en 1586, el mercado del arte estaba saturado de artistas, en América, en cambio, ante la inmensidad del territorio a cristianizar mediante imágenes sagradas, escaseaban los artífices y las oportunidades de trabajo eran teóricamente muchas. Además, como demuestra el caso de Mateo Pérez, y como diversos indicios llevan a pensar también en el de Angelino, para los artistas europeos América resultaba atractiva por el mito de El Dorado, es decir, por la posi-

bilidad de ganar dinero fácil ejerciendo actividades paralelas a la pintura, como el comercio y la búsqueda de tesoros y minas (De Nicolo y Vargas Murcia, 2019).

Medoro Angelino llegó a Tunja, Nueva Granada, en 1587, pasando en los años siguientes por Bogotá, Cali, Popayán y Quito. Según Harth-Terré (1945, p. 63), el artista se asentó en Lima en 1599. Las razones de estos desplazamientos deben estar vinculadas a la búsqueda constante de mayores oportunidades laborales que, ciertamente, no podían no tener como destino final a la cosmopolita capital del virreinato. Al traslado a Lima, quizás, contribuyó la noticia del éxito alcanzado por Mateo Pérez (Arenado, 1977, pp. 104-105), quien, según algunos autores, aunque no indican la fuente, era amigo de Angelino y lo invitó a mudarse (Cappa, 1895, p. 44; Flórez Araoz, 1940, p. 13). Sin embargo, no se puede descartar que el traslado fuera propiciado también por las órdenes religiosas mendicantes, que pudieron invitar al pintor romano a Lima para algunos encargos. Lo cierto es que durante los veinte años que pasó en Lima, Angelino logró establecer un taller que recibió numerosos pedidos y forjó relaciones que proyectaron su figura en un circuito de contactos que iban mucho más allá de los propios de la pintura. A esto se refieren los siete documentos, seis de ellos inéditos, transcritos en el anexo, para cuya contextualización se recorren a continuación las etapas de la actividad peruana de Angelino.

El primer rastro documental del pintor en Lima, que data de marzo de 1600, lo vincula a la orden mercedaria a través de un contrato para la pintura de la *Santísima Trinidad con la Virgen de la Merced y Santos* para el refectorio del convento limeño. El óleo sobre lienzo debía ejecutarse según el dibujo proporcionado por Angelino y aprobado por el padre provincial, fray Antonio de Pesquera, y debía entregarse en el plazo de seis meses al precio de 600 pesos, a los que había que añadir la comida para el pintor y “dos criados” (Barriga, 1944, pp. 64-65). Este último dato es muy interesante porque nos indica que, en esa fecha, Angelino ya contaba con dos ayudantes, además de demostrar la alta consideración que la orden tenía del artista, dado que ese trato era

habitual en las relaciones de mecenazgo, a no ser que se tratara de una forma alternativa de pago debido a la escasez de dinero circulante (Vargas Murcia, 2012, p. 49).

Aparte de un pequeño cuadro que representa a la *Virgen María* (Mesa y Gisbert, 1965, pp. 33, 43), no se conocen hasta la fecha otras obras de Angelino para los Mercedarios de Lima; un documento inédito fechado el 8 de octubre de 1616, sin embargo, muestra que el artista recibió del fraile mercedario Miguel de Bustos, comendador de Puerto Viejo, poder para cobrar “qualesquier cuantías de [...] pesos de oro plata rreales joyas esclavos mercaderias e otras cosas o qualesquier que me devan”, así como para cobrar “qualesquier mercaderias” enviadas desde Castilla o “de la provincia de nicaragua y otras partes” (Anexo documental: doc. 7). Es evidente que la estipulación implica, por un lado, una cierta relación de confidencialidad entre los dos personajes, y, por otro, sugiere la familiaridad de Angelino en materia de envío y recepción de mercancías.



Figura 3. “Virgen de los Ángeles”, de Medoro Angelino.
(Fotografía: Museo Convento de los Descalzos).



Figura 4. “Milagro de San Antonio de Padua”, de Medoro Angelino.
(Fotografía: Museo Convento de los Descalzos).

En 1600, Medoro Angelino empezó una serie de obras para los Descalzos del convento de Santa María de los Ángeles de Lima, iniciando una relación de confianza que se prolongaría hasta 1618. Este ciclo muestra un estilo dominado por la línea, con drapeados angulosos, como se aprecia en el *Milagro de San Antonio de Padua*, firmado y fechado 1601 (véase figura 4; Chichizola Debernardi, 1983, pp. 154-155), cuya quinta escénica está marcada por columnas de mármol que se degradan diagonalmente según los modelos de Zuccari. El cuadro fue precedido por la *Virgen de los Ángeles* (véase figura 3), posiblemente procedente del altar mayor de la primera iglesia conventual (Estabridis Cárdenas, 1989, p. 152), firmada “Medorus Angel[inus]/ Romano facebat/ 1600”, que muestra a la Virgen coronada y sostenida por ángeles, según el modelo de un conocido grabado de Cornelis Cort de 1574 a partir de una invención de Federico Zuccari. También para los Descalzos, Angelino pintó el *San Diego de Alcalá*, firmado y fechado en 1601, vigoroso y muy expresivo (Mesa y Gisbert, 1965, p. 42), mientras está fechado en 1618 el *Crucifijo entre los Santos Francisco y Domingo penitentes*, en el que las dramáticas figuras

emergen de un fondo oscuro que facilita la meditación sobre el misterio de la muerte y la penitencia¹¹. Se pueden atribuir estilísticamente a Medoro Angelino, además, la *Virgen del Rosario con los Santos Francisco y Lorenzo* y el *Bautismo de Cristo* (Mesa y Gisbert, 1965, pp. 42-43), robado en 2008, inspirado en el grabado de Luca Bertelli según dibujo de Federico Zuccari. De factura más modesta, y probablemente con mayor intervención del taller, son los lienzos de *San Buenaventura* y de *Santa Catalina de Alejandría*, que muestran una simplificación de las líneas y del carácter de los personajes (Mesa y Gisbert, 1965, p. 45). De excluir del catálogo del pintor romano es, en cambio, una segunda *Virgen de los Ángeles* recientemente devuelta a Mateo Pérez (Sánchez Gil y Cárdenas Noa, 2024), mientras que, por el contrario, debe ser reconducida al ámbito de Angelino la *Virgen de la rosa* tradicionalmente atribuida a Bitti (Mesa y Gisbert, 2005, p. 76), tanto por las evidencias estilísticas que permiten asociarla, por ejemplo, a la *Inmaculada* del convento de San Agustín de Lima, como por razones de circunstancia, ya que es improbable que Bitti haya realizado un lienzo para los Franciscanos.

La relación privilegiada de Angelino con los Franciscanos queda confirmada por varias obras enviadas desde Lima a los Franciscanos de Santiago de Chile, donde son suyas la *Virgen con el Niño entre los santos Francisco y Clara* para el monasterio de las Clarisas de Ponte Alto, firmada y fechada en 1602, y la *Sagrada Parentela*, hoy en el Museo Colonial de San Francisco. En la capital chilena se le puede atribuir también el lienzo del *Quinto Misterio Gozoso*, hoy en el Museo de Bellas Artes, cuya calidad muestra la plena adhesión de Angelino a los rasgos estilísticos de la tarđa Maniera romana (De Nicolo, 2022, p. 52). En cuanto a las obras chilenas, es importante señalar que el hecho de que el artista recibiera encargos de ciudades tan distantes de su taller se explica, por una parte, por la notoriedad y el prestigio de que gozaba y, por otra, por la probable existencia de una red interna a las órdenes religiosas que patrocinaban al maestro en los distintos conventos de su provincia (De Nicolo, 2022, p. 51).

Volviendo a Lima y permaneciendo en el ámbito franciscano, para el convento de San

Francisco el pintor realizó el *San Buenaventura* (1603) (Chichizola Debernardi, 1983, p. 156) y el tríptico del *Crucifijo con la Dolorosa y San Juan* en la anteportería que, a pesar de las manipulaciones (Gento Sanz, 1945, p. 267), parecería atribuible a los últimos años limeños del artista romano, manifestando, en el estilo devoto y en el tenue claroscuro, una moderada apertura a las primeras manifestaciones del barroco andaluz (Castelli, 1992).

Lleva la fecha del 20 de noviembre de 1603 un documento inédito en el que Medoro Angelino aparece como parte de una fianza de doña María Marmolejo, esposa del capitán Rafael Escoto (Anexo documental: doc. 1). La escritura está posiblemente relacionada con una acción legal que la dama había emprendido en 1603 ante la Real Audiencia de Lima para exigir la restitución de sus bienes dotales, que ascendían a nada menos que 20.000 pesos en barras de plata, joyas y esclavos, acusando a su marido de derrochar la plata “por ser ombre que tiene por costumbre jugar y hacer banquetes y otros gastos exesivos con personas a quien no tiene obligación ni conoce”. El pleito contra su marido acrecentó enormemente los conflictos en la pareja, hasta el punto de que, en 1604, doña María se vio obligada a rogar al Arzobispado que concediera la disolución del matrimonio por malos tratos (González del Riego, 1995, pp. 209-210).

En sus primeros años en Lima, Medoro Angelino estableció su residencia y taller en el popular barrio del Cercado (Arenado, 1977, p. 105). Probablemente fue en este taller donde el cuzqueño Pedro de Loaysa ingresó como aprendiz en septiembre de 1604 para aprender a pintar en un período de tres años (Lohmann Villena, 1940, p. 17). A través de un documento inédito fechado el 26 de abril de 1605 sabemos también que el pintor alquiló, durante dos años, una casa que lindaba con las viviendas del platero Alonso Bravo y de Álvaro Ruíz de Navamuel, secretario de la Real Audiencia de Lima (Anexo documental: doc. 2). El propietario de la casa era Alonso Sánchez de Cuellar, capitán de navío que se dedicaba con provecho al comercio en el Pacífico (Bonialian, 2019, p. 144). Desconocemos las razones por las que, pocas semanas después, en la escritura

inédita de 14 de junio de 1605, Angelino subarrendó la casa al calderero Agustín de Pineda y al carpintero Marcos Vidal, suegro y yerno, por los meses que restaban de contrato (Anexo documental: doc. 4). También fechado en 1605, precisamente el 7 de junio, es un documento inédito en el que Medoro Angelino daba poder a Mario Esprondoro para recuperar 300 pesos prestados a Gaspar Hernández, con el fin de saldar una deuda que el pintor tenía a su vez con Esprondoro (Anexo documental: doc. 3).

En 1606, el pintor se trasladó a la céntrica plazuela de San Juan de Dios, lo que sugiere una mejora en su condición social y económica. Fueron, de hecho, años con numerosas obras de prestigio como, por ejemplo, la decoración de la capilla de las Ánimas de la Catedral de Lima, realizada entre 1606 y 1607 por el considerable precio de 1000 pesos (Harth-Terré y Márquez Abanto, 1963, p. 92). La constante actividad es lo que motivó la entrada en el taller de Angelino, en 1611, de otro aprendiz, Luis de Riaño, de 15 años, que se comprometió a permanecer en el taller del maestro durante seis años (Arenado, 1977, pp. 105-106; Mesa y Gisbert, 2005, p. 94), mientras que hacia 1617 sabemos que Angelino contó con la colaboración del oficial Juan Rodríguez Samamés (Hampé Martínez, 2005, pp. 87-88). Se desconoce, aunque no parece una hipótesis peregrina, si en el taller colaboraban esclavos del pintor. Por una escritura inédita de enero de 1606, nos enteramos de que Angelino compró por 200 pesos un esclavo de 23 años de etnia Bañón a Catalina Núñez, mujer en fuertes dificultades económicas debido a la desaparición de su esposo (Anexo documental: doc. 5). Es probable, sin embargo, que pocos años después el esclavo fuera vendido y sustituido por otro de apenas 7 años, según consta en el inventario de bienes del pintor redactado en 1610, en el que, además de cuatro sillas y dos cofres de madera, figuran dos docenas de estampas sobre papel y veinticuatro libros de diversos formatos (Chichizola Debernardi, 1983, pp. 226-228), material útil para el oficio de pintor.

De la misma escritura de 1610 se desprende que para esa fecha, viudo de Lucía Pimentel en 1609, el pintor ya se había vuelto a casar con Ma-

ría de Mesta Pareja, con quien vivía en la calle del Hospital de San Diego junto con su tercera hija Ana (Chichizola Debernardi, 1983, p. 133). María de Mesta Pareja era española y había llegado al Perú con un permiso regular de embarque fechado el 22 de agosto de 1598, junto con su madre, la sevillana doña Ana de Arguello y su hermano, Pedro de Pareja, calificado como maestro (Galbis Díez, 1986, p. 702). Es posible que la mujer tuviera algún vínculo de parentesco con el arzobispo de Lima Toribio de Mogrovejo, lo que permitió a Medoro Angelino reclamar el pago de 870 pesos de la herencia del difunto prelado (Chichizola Debernardi, 1983, p. 134), dinero efectivamente cobrado por Angelino el 26 de septiembre de 1613 a nombre de su cuñado Pedro Pareja, ingresado entretanto en la Compañía de Jesús (Vargas Ugarte, 1947, p. 89). Es probable que este dinero lo destinara a afrontar los desembolsos del pintor para garantizar la dote a sus hijas. Sabemos, en efecto, que, además de Ana, el pintor tuvo otras dos hijas de su primer matrimonio. La mayor, Eugenia, tras abandonar el noviciado en el monasterio de Concepcionistas Descalzas de San José, se casó, en 1609, con el orfebre y comerciante madrileño Pedro Negrillo, enlazando, como era costumbre, dos familias de artistas, pero al precio de una dote de 3400 pesos (Villanueva Carbajal, 2014, pp. 298-300). La vida monástica, en cambio, fue continuada por la segundogénita, Inés de la Concepción, que ingresó en el monasterio de Clarisas de Lima (Chichizola Debernardi, 1983, pp. 233-235). Finalmente, de su matrimonio con María de Mesta nació, en 1610, su cuarta hija, Beatriz, que acompañó a sus padres en su regreso a España (García Sánchez, 2015).

A propósito de las Concepcionistas Descalzas de San José, hay que decir que las relaciones con el pintor siguieron siendo buenas a pesar de la salida de Eugenia del monasterio, tanto que el pintor realizó un gran lienzo para el refectorio, firmado y fechado "*Medoro Angelino f / año del 1612*" que representa el *Milagro de la multiplicación de los panes*. El cuadro está construido de forma simétrica, con la estudiada distribución de los personajes en torno a la solemne figura de Cristo que, casi como un Pantocrátor, levanta la mano para realizar el milagro (Salazar Morales, 1969).

Entre los personajes, envueltos en paños angulosos, emerge, en el lado izquierdo, un anciano con barba, vestido con ropas contemporáneas, mirando hacia el espectador que, según Luis Eduardo Wuffarden (2014, p. 268), podría ser el propio artista, que se autorretrata poniendo “en evidencia la indiscutible primacía que disfrutaba por entonces entre los pintores de la ciudad”. A la nueva iglesia de las Concepcionistas Descalzas de San José, en el distrito limeño de Surco, las religiosas han trasladado el mobiliario de la antigua iglesia, ubicada en el centro histórico de la capital. Aquí, junto a estatuas de madera de claro estilo montañésino, se encuentra un lienzo de la *Coronación de la Virgen*, que retoma el modelo Cort-Zuccari de la *Virgen de los Ángeles*, y que, por varios elementos, parece adscribible, como acertadamente señalaba José Chichizola (1983, p. 167), al taller de Medoro Angelino.

Aparte que para Mercedarios y Franciscanos, el pintor romano también trabajó mucho para las iglesias de la Orden de San Agustín. En 1608, doña Juana de Cepeda encargó al escultor y ensamblador español Martín Alonso de Mesa la realización de un retablo para la capilla de Nuestra Señora de Gracia del convento de San Agustín de Lima, exigiendo “que todo lo que fuere de pintura de pincel, toda cuanta llevare el dicho retablo ha de ser de mano de Medoro Angelino” (Ramos Sosa, 2000, pp. 50-51; Ramos Sosa, 2005, pp. 186-187). De nuevo para San Agustín, y otra vez junto a Martín Alonso de Mesa, con el que cabe suponer algún tipo de colaboración, Angelino recibió, en 1611, el encargo de la Cofradía de San Eloy de los plateros para pintar el retablo y realizar varios cuadros, entre ellos el *Martirio de San Blas*, “conforme al dibujo que en el está hecho firmado de nuestros nombres”, el *Martirio de Santa Apolonia*, la *Ascensión de Cristo con los Doce Apóstoles* y la *Asunción de la Virgen* (Ramos Sosa, 2014, pp. 712-713). La obra se terminó en cinco meses y costó 800 pesos, pero ya durante el siglo XVII, debido a la modernización de la capilla, las pinturas de Angelino fueron sustituidas por otras nuevas y luego repartidas entre los cofrades (Ramos Sosa, 2005, p. 187). Entre 1616 y 1618, Angelino recibió el encargo de pintar el retablo mayor de la iglesia agustina de San Ildefonso (Har-

th-Terré, 1945, p. 64), y en 1618 terminó el cuadro de la *Inmaculada Concepción* para el refectorio del convento limeño de San Agustín (Chichizola Debernardi, 1983, p. 158), cuya composición ve en el centro una Virgen muy elegante rodeada de hercúleas figuras de ángeles que despliegan símbolos que recuerdan las virtudes litánicas, según una iconografía muy difundida desde la segunda mitad del siglo XVI que se basaba en un grabado contenido en la reedición romana de las *Rivelaciones* (1556) de Santa Brígida (Moretti, 2005, pp. 81-83). Por último, a la comisión de los Agustinos se debe el cuadro del *Cristo crucifijo con los Santos Francisco y Antonio de Padua* en la sacristía de la iglesia de San Marcelo de Lima, templo que entre 1615 y 1621 fue totalmente renovado por la Orden de San Agustín (Stastny, 2013, pp. 116-117), donde, en esos años, estaba trabajando, para la realización del retablo mayor, el escultor Martín Alonso de Mesa (San Cristóbal Sebastián, 2011, p. 242), confirmando así la posible colaboración entre los dos artistas en las mismas sedes.

En cuanto a la colaboración de Medoro Angelino con otros artistas, creo que es particularmente interesante un documento ya señalado por Lohmann Villena (1940, p. 13), y por él resumido brevemente, que, gracias a su inédita transcripción, ofrece nuevos datos para reflexionar. El 1 de junio de 1612 el escultor Domingo Márquez de Lima firmaba un contrato de cuatro años con el que se comprometía a realizar estatuas en madera de Cristo, Virgen y santos, sin policromía, para entregar, a petición, al pintor y dorador Francisco de Vargas por un precio proporcional a la altura de la estatua a realizar. Un dato que no había aún surgido es que todas estas estatuas, tras ser empacadas, debían ser enviadas a Arica, puerto donde habrían sido recogidas por Francisco de Vargas. Se puede deducir que Vargas compraba de Lima estatuas en blanco para que, una vez policromadas por él, las revendiera en el Sur del Perú o en Chile, satisfaciendo la demanda de esa zona periférica donde los artífices capaces de realizar tales trabajos escaseaban. Lo que vincula este documento a Medoro Angelino es que el pintor romano figuraba como representante limeño de los intereses de Vargas, ya que debía evaluar la calidad del trabajo del escultor Domingo Már-

que dando su visto bueno para las expediciones (Anexo documental: doc. 6)¹². A este respecto hay que recordar que Angelino no fue solo pintor sino también escultor, habiendo tallado en madera un crucifijo ahora en una colección boliviana (Mesa y Gisbert, 2005, p. 97; De Nicolo, 2024, p. 117), por lo que resultaba persona adecuada para realizar el peritaje de las obras de Márquez.

La incursión de Medoro Angelino en el campo de la escultura, aunque no habitual, fue constante durante sus años en Sudamérica, ya que la historiografía señala que el artista realizó dos tallas en Santiago de Cali que representaban a la Virgen del Socorro (Arboleda, 1956, p. 144). Siempre en Cali, hacia 1598, el pintor policromó la estatua de piedra de la Virgen de los Remedios de la iglesia de La Merced (Sebastián, 1963, pp. 137-138), aunque es probable que también la remodelara plásticamente, como sugiere la miguelangelesca anatomía del Niño (Contreras-Guerrero, 2019, pp. 67-70). A pesar de la escasez de información sobre su formación artística, es fácil creer que Angelino aprendió la técnica de la escultura durante su instrucción en Roma, donde pasar de un arte a otro era una práctica bastante habitual en los talleres. A este respecto, cabe recordar al pintor Durante Alberti, que en 1575 realizó el *Crucifijo* de madera para los Virtuosos del Panteón (Tiberia, 2017, p. 110), o a Pompeo Cesura, autor de realistas imágenes en madera (Arbace, 2019, pp. 147-157). El mismo Federico Zuccari, probable maestro de Angelino, modeló obras en estuco y arcilla (Delpriori, 2017, pp. 116-118). También cabe mencionar que, además de Angelino, tanto Bernardo Bitti como Mateo Pérez se dedicaron a la escultura y a la talla en madera, trasladando el estilo de la tarda Maniera romana (De Nicolo, 2020, p. 117; De Nicolo y Holguín Valdez, 2024, p. 33; Wuffarden, 2004, p. 89), y que uno de los alumnos más importantes de Angelino, Luis de Riaño, también fue escultor y ensamblador (Mesa y Gisbert, 1971, p. 78).

La última orden mendicante para la que trabajó Medoro Angelino fue la de los Dominicos, continuando una relación de confianza que ya había comenzado con algunos encargos en Nueva Granada. Hoy se ha perdido una pintura de la *Sagrada Familia con los Santos Francis-*

co y Santiago para el convento dominico limeño (Mesa y Gisbert, 2005, p. 95), mientras que en la colección Moreyra de Lima se conserva el lienzo fechado en 1617, colocado originalmente en el oratorio del contador real don Gonzalo de la Maza, que representa a *Cristo en meditación*, imagen a la que Santa Rosa rindió gran devoción antes de morir en ese mismo año (Chichizola Debernardi, 1983, p. 157). Dentro de una construcción espacial típicamente “angeliniana”, con una sucesión de columnas en digresión perspectiva, aparece Cristo meditando sobre su suplicio. Aunque la imagen sigue anclada en la tarda Maniera romana, manifiesta la clara intención de suscitar la contemplación y la contrición en línea con las aspiraciones de la Reforma católica y, mejor que otras, sintetiza ese “expresionismo cristiano en la crudeza de su diseño” del que habla Stastny (2013, p. 141) a propósito del pintor romano. Según la tradición, Medoro Angelino pintó un retrato de Rosa de Lima en su lecho de muerte, conservado actualmente en el santuario de Santa Rosa de los Padres, que tuvo un éxito extraordinario imponiéndose como la verdadera efigie de la santa (Mujica Pinilla, 2005, p. 254). Las investigaciones de Teodoro Hampe Martínez (2005, pp. 84-85), sin embargo, llevan a reconsiderar la tradición, desplazando la ejecución del retrato entre 1618 y 1620, año en que “Medoro Angelino y doña María de Mesta su mujer y una hija nombrada Beatriz”, a bordo del galeón Nuestra Señora de la Candelaria, zarpó “de la provincia de Panamá” para regresar a Sevilla (García Sánchez, 2015, pp. 584-585). Las razones que llevaron al pintor, a la edad de sesenta años, a abandonar América para volver a Europa merecen una profundización específica que excede los objetivos de este artículo.

6. Conclusiones

Medoro Angelino es uno de los protagonistas de la historia del arte del virreinato del Perú sobre el que, aunque ya se ha escrito mucho, aún quedan muchas zonas de sombra por investigar. A ello ha contribuido, sin duda, el hecho de que el pintor nunca ha sido estudiado adecuadamente durante su período de formación en Italia y, por lo tanto, ha carecido de contextualización dentro de la pintura romana de la tarda Maniera. Por esta ra-

zón, uno de los objetivos de este artículo ha sido precisamente colmar esta laguna ofreciendo nuevos datos sobre el origen del pintor, su verdadero nombre, sus padres y su año de nacimiento, al tiempo que se ha puesto de manifiesto la necesidad de un nuevo enfoque metodológico que superase las obsoletas etiquetas contramania y antimania. Formado en Italia, presumiblemente en el taller de Federico Zuccari, Medoro Angelino se educó en un estilo tardomanierista, caracterizado por proporciones alargadas, dibujo duro y anguloso y colores brillantes, y destinado a plasmar imágenes con un fuerte atractivo emocional y de fácil comprensión. Estos caracteres eran afines a las necesidades de la población local americana y de las órdenes religiosas que veían en el arte un instrumento indispensable de catequización.

Estas consideraciones sientan las bases para volver, en otra ocasión, a hablar del estilo de Medoro Angelino, llevando el debate a otras cuestiones que no han podido abordarse en este artículo. Me refiero, en particular, a la necesidad de reevaluar críticamente las obras del maestro romano que a veces han sido tachadas de escasa calidad en comparación, por ejemplo, con las de Bernardo Bitti (Soria, 1956, p. 75). Baste señalar aquí que las *pale d'altare* de Medoro Angelino no eran en absoluto “atrasadas” y se prestaban perfectamente a ser expuestas y veneradas en lugares periféricos de la propia Europa, como en las zonas rurales del Reino de Nápoles. Y desde esta perspectiva, la observación de que “integrada al sistema monárquico hispano, la sociedad virreinal no tenía una mentalidad provinciana sino periférica” (Mujica Pinilla, 2002, p. 8) queda totalmente confirmada.

A continuación, la publicación de siete documentos, seis de ellos inéditos, relativos a los veinte años que Medoro Angelino vivió en Lima, aportan nuevos elementos tanto sobre su profesión de pintor como sobre su vida cotidiana, dándonos una visión significativa de la densa y variada red de contactos que el pintor mantuvo con oficiales del ejército, funcionarios, negociantes, artesanos y colegas artistas. De este modo, se perfila cada vez más la figura de un Medoro Angelino que llegó a América con la idea de dedicarse no solo a la pintura sino, como ya ha que-

dado ampliamente demostrado en el caso de su compatriota Mateo Pérez, de complementar el oficio artístico con otras actividades comerciales colaterales, a menudo más lucrativas que la propia pintura. En tal sentido, son particularmente emblemáticos los documentos que hacen referencia a la compra de esclavos o a la supervisión de encomiendas.

Todos estos elementos contribuyen al conocimiento de Medoro Angelino en espera de una futura monografía que pueda, finalmente, ofrecernos una panorámica completa sobre el pintor romano.

7. Anexo documental

Nota: las transcripciones estuvieron a cargo de Laura Liliana Vargas Murcia, a quien agradezco sinceramente. Por razones de espacio, se omiten fórmulas jurídicas y algunos párrafos.

1. Lima, Archivo General de la Nación (AGN). Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta, prot. 46, caja 1603-1604, 20 de noviembre 1603, f. 1434v.

Descripción: fianza de Medoro Angelino a nombre de doña María Marmolejo.

[1434v] La ciudad de los Reyes en veynte e dos días del mes de noviembre de mil y seiscientos e tres años ante my el escribano y testigos de su magestad parecio presente angelino medoro pintor a quien doy ffe que conozco y otorgo que el fiava y fio a Pedro Estacio de Todosa llanamente en tal manera que los bienes que tiene nombrados a la execución en la escritura fecha de pedimento de doña María Marmolejo mujer del capitán Rafael Escoto por los trecentos e setenta pesos porque se la fecho execución antes y al tiempo después de la execución sentencia de nuevo y que se pronunciare en la causa serán cuatrocientos en vales y pesos para hacer pago a la parte [...] lo otorgo y firmo de su nombre siendo testigos Juan de Camudio y Francisco de Limpias presente y Juan de Cabra presente.

Ante mi / Cristobal de Aguilar Mendieta [firma] escribano de su majestad, de quattro reales.

Medoro Angelino [firma]

2. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Francisco Ramiro Bote, prot. 231, caja 1603-1606, 26 de abril 1605, ff. 2240v-2241v.
Descripción: Medoro Angelino alquila por dos años una casa de Alonso Sánchez de Cuellar.

[2240v] Sepan quantos esta carta vieren como yo alonso sanchez de cuellar vezino en esta ciudad de los Reyes del Piru otorgo y conozco por esta carta que arriendo a medoro angelino pintor que estais presente unas casas de morada que tengo en esta ciudad linde con casas de alonso bravo platero y casas del secretario navamuel por tiempo de dos años cumplidos primeros siguientes que empezaron a correr desde primero dia deste presente mes de abril en adelante hasta que se cumplan y acaben y en precio y quantia de quatrocientos pesos de a nueve reales el peso que me aveis de pagar de renta en cada un año en esta manera a el primero termino de cada año a fin de mayo siguiente y el segundo a fin de septiembre y el termino a fin de henero de cada año y confieso y declaro que estoy contento y pagado de todo el tiempo que el dicho medoro angelino a vivido en las dichas casas hasta fin de março pasado deste presente año y debaxo desto me obligo a no os quitar las dichas casas antes del dicho tiempo [...] so pena que os dare otras tan buenas casas y en tan buen sitio y lugar y por el ti mismo y precio e yo el dicho medoro angelino que presente soy digo e otorgo que acepto [2241r] [*omissis*] [2241v] [...] que fecha esta carta en la dicha ciudad de los Reyes en veynte e seis dias del mes de abril de myll e seiscientos y cinco años y lo firmaron de su nombres los otorgantes yo el escribano doy fe conozco siendo testigos [...] caysedo [...] Medoro Angelino [firma] [...]

3. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Arauz, prot. 118, caja 1605, 7 de junio 1605, ff. 356v-357v.

Descripción: Medoro Angelino da poder a Mario Esprondoro para recuperar 300 pesos prestados a Gaspar Hernández, para saldar una deuda que Angelino tenía a su vez con Esprondoro.

[356v] Sepan quantos esta carta de poder en causa propia bieren como yo medoro angelino rresy-dente en esta ciudad de los Reyes del piru / otorgo y conozco por esta presente carta que doy y otorgo todo mi poder cumplido yrrebocable [...] a mario esprondoro morador en esta dicha ciudad que esta presente para que por mi y en mi nombre y como yo mismo y representando mi persona y para el como en su hecho y causa propia pida y demanda reciba y cobre judicialmente / o estrajudicialmente de gaspar hernandez residente en esta ciudad y de sus bienes y de quien y con derecho deva tresientos pesos corrientes de a nueve rreales el peso que este dicho me debe y esta obligado a dar e pagar por una escritura publica de pleyto que en mi favor hizo y otorgo en esta dicha ciudad y ante pedro gonçales de contreras escribano publico y del numero della en cinco días del mes de henero del año pasado de mill y seiscientos quatro [...] [357r] [...] y le pongo en mi lugar y grado y le hago y constituyo procurador autor como en su fecho y causa propia y rescevidos y cobrados los dichos prestamos para si que les ha de haber por otros tantos que por me hacer placer y buena obra me a dado y prestado en rreales de plata de los quales me otorgo y tengo por bien contento pagado y entregado a toda mi voluntad [...] [357v] por otras qualesquier causas que impidiere la via executiva luego que de ello conste por el simple juramento del dicho mario esprondoro o de quien su poder obiere sin que sea necesario otra prueba ni aberiguar con algunas aunque de derecho se requiera porque dello le relieve me obligo a le dar e pagar e valer e restituir los dichos tresientos pesos corrientes de a nueve reales mas todas las costas de la cobranza y para el firme cumplimiento e paga de lo que dicho es obligo my persona y bienes avidos [...] fecha la carta en esta dicha ciudad de los reyes a siete días del mes de junio de mill y seiscientos años y el dicho otorgante lo firmo de su nombre siendo testigos jossep gomez e joan aparicio urrutia e gonçalo [¿?] estante en esta ciudad / enmendado /es/

Medoro Angelino [firma] [...]

4. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal de Arauz, prot.

231, caja 1603-1606, 14 de junio 1605, ff. 2031v-2032v.
 Descripción: Medoro Angelino subarrienda a Agustín de Pineda y Marcos Vidal la casa que había alquilado a Alonso Sánchez de Cuellar el 26 de abril de 1605.

[2031v] Sepan quantos esta carta vieren como yo medoro angelino pintor residente en esta ciudad de los Reyes del Piru otorgo y conozco por esta carta que arriendo y traspaso a vos agustin de pineda y marcos vidal calderero y carpintero suegro y yerno que estais presentes las casas de morada altas y bajas que yo tengo arrendadas de alonso sanchez de cuellar que lindan con casas de alonso bravo platero y casas del secretario navamuel por un año y nueve meses que me quedan por cumplir del tiempo porque las tengo arrendadas que an de empezar a correr desde primero dia del mes de julio que viene deste presente año hasta que se cumplan y acaben y en precio y quantia y a razon de quatrocientos pessos corrientes de a nueve reales el peso de renta en cada un año que los avere de pagar al dicho alonso sanchez de cuellar y a mi y a qualquiera de nos ynsolidum en esta manera el primero tercio en fin de un mes corrido y el segundo al fin de los ocho meses primeros El tiempo al fin del año que es de la propia manera y como yo estoy obligado por la escritura de arrendamiento otorgada ante el escribano desta carta su fecha della en veinte e seis de abril deste presente año y sin restar ni reservar della cosa alguna y me obligo que no os quitare ni será quitada las dichas casas antes del dicho tiempo ser cumplido por mas ni por el tanto que otra persona me dé e prometa por ella ni por otra causa alguna so pena que os dare otras tan buenas casas y en tan buen sitio y lugar y por el mismo tiempo y precio [...] [2032r] [omissis] [2032v] en testimonio de lo qual otorgamos esta carta ante el escribano y testigos que es fecha en la dicha ciudad de los Reyes en catorze días del mes de junio de myll e seiscientos y cinco años y lo firmaron de sus nombres los otorgantes que yo el escribano yuso escrito doy fe que conozco siendo testigos simon mario splendor y garci lopez receptor y domingo martin presentes [...]

5. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Juan Altamirano, prot. 94, caja 1605-1607, 3 de enero 1606, ff. 130r-132v.

Descripción: Catalina Nuñez vende a Medoro Angelino un esclavo de 23 años de etnia Bañón.

[130r] Sepan quantos esta carta vieren como yo catalina nuñez muger de Pedro Xuarez de Villalta ausente moradora en esta ciudad de los Reyes del Piru en virtud y usando de la licencia que tengo para tratar y contratar de don lope de mendoça alcalde de hordinario desta ciudad por las causas y acciones en ella espresadas [...] [130v] [omissis] [131r] [...] Por virtud del qual dicho poder y licencia y della usando yo la dicha Catalina nuñez por mi y en merced de mis herederos otorgo y conozco que vendo e doi en venta real desde agora para siempre xamas a medoro angelino morador en esta ciudad que esta presente para el y para sus herederos y suscesores un negro mi esclavo nombrado manuel [131v] de tierra banon de hedad de veynte y tres años que ube y compre del licenciado hernando martinez presbitero por escritura que me hiço ante cristobal de quesada escribano publico desta ciudad en diez días del mes de junio deste año pasado de seiscientos y seis y se lo vendo por esclavo cautivo abido de buena guerra libre de obligación e ypoteca por prescio y quantia de doscientos pessos de a nueve reales que e rescebido los ciento y quarenta pesos adelantados de que me doy por contento y esta pagado y renuncio la excecion de la inumerata pecunia y leyes de la entrega y los sesenta pesos restantes [...] [132r] [omissis] [132v] [...] Y estando presente a lo que dicho es yo el dicho medoro angelino otorgo y conozco que aceto esta escritura de venta con las condiciones en ella referidas y de el esclavo en ella contenido me doy por contento y entregado y renuncio las leyes del entrego como en ellas se contiene que es fechada la carta en la ciudad de los Reyes en tres días del mes de henero de mil seiscientos seis años y el dicho medoro angelino lo firmo y por la dicha catalina nuñez un testigo e yo el escribano conozco los otorgantes testigos Cristobal nuñez y francisco granado y joan latin presentes [...]

6. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Francisco Hernández, prot. 821, 1 de junio 1612, ff. 787v-789v.

Descripción: contrato de cuatro años entre el escultor Domingo Márquez y el pintor y dorador Francisco de Vargas para la realización y envío de estatuas en madera en blanco a Arica después de ser evaluadas por Medoro Angelino.

[787v] Sepan quantos esta carta vieren como yo domingo marquez escultor residente en esta ciudad de los Reyes del piru otorgo que soy convenido y concertado con francisco de vargas pintor y dorador en esta manera que por tiempo de quatro años que an de començar a correr y contarse desde oy dia de la fecha desta carta me obligo de hacer en blanco de madera todas e cualesquier figuras de Cristos imágenes de nuestra señora y de otros santos que el susodicho me hordenare e mandare e por la hechura de cualquiera de las dichas figuras siendo de a siete cuartas de alto el dicho francisco de vargas a de ser obligado de me dar e pagar por cada una dellas a ochenta pessos de a ocho reales y si fueren de a dos baras me a de dar a cien pesos de la dicha plata por cada una y si fueren de a vara e media poco mas o menos me a de pagar a razón por cada una de las de por ochenta pesos y si fueren de a cinco palmos me a de pagar a sesenta pesos y si fueren de a menos me a de pagar rata por cantidad lo que montaren y si fueren de a mas de a dos varas se a de añadir lo que fuere mas rata por cantidad como se rebaja las cuales dichas figuras tengo de dar acabadas de buena escultura a contento de medoro angelino pintor a quien el dicho francisco de vargas deja horden para que las figuras que yo hi hiziere las reciba y me pague el precio dellas y las figuras de Cristos [788r] que assi hiziere an de ser con cruces tostar coronas y potencias y las demas ymagenes de santos y santas con un plintio de tres deudos de alto en que asienten todo ello de madera de cedro bien aocadas las cuales tengo de entregar encaxonadas y puestas a my costa en el puerto de san marcos de arica a los precios dichos y tengo de aver cumplido con la dicha obligación con entregar en esta ciudad las dichas ymagenes a el dicho medoro angelino y al viéndose contentado el susodicho de la hechura dellas en nombre del

dicho francisco de Vargas y entregándolas encaxonadas como dicho es a el maestre que fuere a la dicha ciudad de arica y pagándole sus fletes hasta allí he de aver cumplido con la dicha obligación y en esta manera me obligo como echo el que desde el dia que se me diere la mitad de la plata de las figuras que assi deviere de hacer las dare acabadas cada una dellas dentro de veinte días e para que conste el dia que se me entregare la dicha plata y cuando tengo obligación de entregar la dicha figura que hiziere e de dar recibo de la dicha plata a el dicho [788v] francisco de vargas o a el dicho medoro angelino y dentro de los dichos quatro años me obligo de dar acabadas a el susodicho las figuras que me hordenare e mandare hazer en nombre del dicho francisco de vargas el dicho medoro angelino con que se entienda que a de aver veinte dias de demora de la hechura y entrega de una figura a otra y no lo cumpliendo en el dicho tiempo el dicho francisco de vargas o el dicho medoro angelino a mi costa las an de poder mandar hacer a otro qualquier escultor por los precios que hallaren y con solo el juramento de cualquier de los sussodichos executarme por lo que le costaren con la cantidad de pesos que yo ubiere recebido para en cuenta de ellas [...] [789v] [...] que es fecha la carta en la dicha ciudad de los Reyes en primero dia del mes de junio de mill y seiscientos e doce años y los otorgantes que yo el escrivano doy fee que conozco firmaron de sus nombres siendo testigos alonso ramirez francisco ruiz e juan de león presentes [...]

7. Lima, AGN. Archivo Colonial, Protocolos del siglo XVII, escribano Cristóbal Aguilar y Mendieta, prot. 55, caja 1615-1616, 8 de octubre 1616, ff. 10257r-10257v.

Descripción: fray Miguel de Bustos da poder a Medoro Angelino para cobrar sus créditos y recibir las mercancías procedentes de Castilla, Nicaragua y otras partes.

[10257r] Sepan quantos esta carta vieren como yo fray miguel de bustos de la orden de nuestra señora la merced comendador de puerto viejo morador en la ciudad de los rreyes del piru otorgo que doy mi poder cumplido el que de derecho se re-

quiere y es necesario a medoro angelino que esta presente para que en mi nombre e representando mi persona pida demande rreciva y cobre en juicio e fuera del de todas y qualesquier personas que sean e de sus bienes y de quien y con derecho deva cobrar y qualesquier cuantías de maravedis pesos de oro plata rreales joyas esclavos mercaderias e otras cosas o qualesquier que me devan a el presente y devieren de aquí adelante por recaudo autentico y en otra manera y ansi mesmo para que reciba y cobre qualesquier mercaderias de Castilla y de la tierra y otras cosas qualesquier que me vengán remitidas de la provincia de nica-

ragua y otras partes por Joan martines de bustos mi hermano o de otra persona e satisfaga qualquier partidas de registros y de lo que en el correo recibiera y cobrara de costas de pago e finiquito e de lo demás que convengan con rrenunciacion de la entrega [...] [10257v] [...] en la manera que dicho es en la dicha ciudad de los rreyes del piru en ocho días del mes de otubre de mill seiscientos y diez y seis años e yo el escrivano de su magestad doy fee que conozco a el dicho otorgante el qual lo firmo de su nombre en el registro de esta escritura siendo a ello testigos gabriel gutierrez de la cruz e pedro sanchez y tomas de paredes [...].

Notas

- 1 Sobre Medoro Angelino en Perú existe una extensa bibliografía entre la cual se debe ver al menos: Arenado, 1977; Chichizola Debernardi, 1983, pp. 125-134, 153-158; De Nicolo, 2022; Estabridis Cárdenas, 1989, pp. 145-158; García Sánchez, 2015; Hampe Martínez, 2005; Harth-Terré, 1945, pp. 63-64; Irwin, 2014, pp. 140-198; Marco Dorta, 1950, pp. 472-475; Mesa y Gisbert, 1965; Mesa y Gisbert, 1971; Ramos Sosa, 2005; Ramos Sosa, 2014; Salazar Morales, 1969; Soria, 1956, pp. 74-76; Vargas Ugarte, 1947, pp. 88-89; Wuffarden, 2014, pp. 267-269.
- 2 Sevilla, Archivo Histórico Provincial (AHP). Protocolos Notariales de Sevilla, escribano Pedro de Ayala, oficio 18, leg. 3, 1631, f. 547 mencionado en Sancho Corcacho, 1982, p. 648. El testamento se publica íntegramente en Chichizola Debernardi, 1983, pp. 232-236 con la siguiente transcripción: "[roto] arte Angelino de [tachado] y de Paloma Pompeoto [?]". A su vez Arenado (1977, p. 103) transcribe: "*Angelino Meros y de Paloma Pomp...*[roto]". Lamentablemente, debido a su estado de conservación extremadamente precario, se me ha denegado la consulta del documento, por lo que no he podido averiguar su transcripción exacta.
- 3 Es el caso de un tal Fabius Angelinus del cual hay varias actas de 1597 en Roma, Archivio di Stato (ASR). Trenta Notai Capitolini, oficio 37, Jo. Priscus Juvenalis, leg. 2, ff. 92r-92v, 94r, 105r o de Horacio Ángelino vinculado con algunos habitantes de Cesena, como se desprende de ASR. Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, oficio 4, Rodolphus Cellesius, leg. 1710, 1582, f. 248r.
- 4 ASR. Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, oficio 4, Rodolphus Cellesius, leg. 1713, 1583, ff. 72r-73v.
- 5 *Ibíd.*, f. 679. Esta sociedad fue disuelta el 8 de julio de 1585.
- 6 *Ibíd.*, f. 73v.
- 7 *Ibíd.*, ff. 72r, 73v, 679r.
- 8 ASR. Notai del Tribunale dell'Auditor Camerae, oficio 5, Jo. Alexander Curtus, leg. 2297, 1583, ff. 799r-803r.
- 9 Ya Chichizola Debernardi (1983, p. 126) advertía que, debido a la difícil lectura del documento original, no está claro si la edad indicada es de sesenta o setenta años.
- 10 A su favor fue posible documentar un pago fechado el 23 de noviembre de 1565 por un monto de 40 escudos para un "freggio ch'egli ha interpreso di fare nella Sala del Concistoro" (ASR. Camerale I. Fabbriche, b. 1520, p. 255).
- 11 El lienzo puede ser comparado con el de mismo sujeto que se conserva en el convento de San Francisco en Potosí (Chacón Torres, 1973, p. 92).
- 12 Agradezco a Javier Chuquiray por proporcionarme una reproducción del documento.

Referencias bibliográficas

- Ambrosini Massari, A. M. (2017). Capriccio e Natura tra gli Zuccari e Barocci. En A. M. Ambrosini Massari y A. Delpriori (Eds.), *Capriccio e natura* (pp. 92-111). Silvana.
- Amerio, E. (2023). Da Camerino al Vicereame del Perú. Nuovi contributi allo studio del pittore gesuita Democrito Bernardo Bitti. *Intrecci d'arte*, 12, 41-65. <https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/18926>
- Arbace, L. (2019). Pompeo Cesura scultore: una nuova opera ritrovata. En N. Cleopazzo y M. Panarello (Eds.), *Oltre Longhi: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate* (pp. 147-157). Centro Studi Previtali.
- Arboleda, G. (1956). *Historia de Cali desde los orígenes de la ciudad hasta la expiración del periodo colonial*. Biblioteca de la Universidad del Valle.
- Arenado, F. (1977). Nuevos datos sobre el pintor Angelino Medoro (Roma, 1567-Sevilla, 1633). *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, 184, 103-112.
- Bailey, G. A. (2003). *Between Renaissance and Baroque Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. University of Toronto Press.
- Barriga, V. M. (1944). *El templo de la Merced de Lima: documentos para la historia del arte*. Establecimientos gráficos La Colmena.
- Blunt, A. (2001). *Le teorie artistiche in Italia. Dal Rinascimento al Manierismo*. Einaudi.
- Bonialian, M. A. (2019). *La América española: entre el pacífico y el atlántico. Globalización mercantil y economía política, 1580-1840*. El Colegio de México.
- Cappa, R. (1895). *Estudios críticos acerca de la dominación española en América. Bellas artes, pintura escultura música y grabados*. Librería católica de Gregorio del Amo.
- Castelli, A. (1992). Angelino Medoro y el Tríptico de la Antepostería de San Francisco. *Historia y cultura. Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia*, 21, 289-304. <https://revistas.cultura.gob.pe/index.php/historiaycultura/article/view/376>
- Chacón Torres, M. (1973). *Arte virreinal en Potosí. Fuentes para su historia*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Chichizola Debernardi, J. (1983). *El manierismo en Lima*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Clavijo García, A. (1985). Pintura colonial en Málaga y su provincia. En B. Torres Ramírez y J. Hernández (Eds.), *Andalucía y América en el siglo XVIII*, 2 (pp. 89-118). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Contreras-Guerrero, A. (2019). *Escultura en Colombia. Focos productores y circulación de obras (siglos XVI-XVIII)*. Editorial Universidad de Granada.
- Delpriori, A. (2017). "Fecerunt pictura et scultura". Il percorso dell'arte nelle Marche picene nella seconda metà del Cinquecento. En A. M. Ambrosini Massari y A. Delpriori (Eds.), *Capriccio e natura* (pp. 112-133). Silvana.
- De Nicolò, F. (2020). Huellas de arte italiano en la Arequipa virreinal. *Esperide* 13(25-26), 115-129.
- De Nicolò, F. (2022). Riconsiderando Medoro Angelino (Roma, 1560 ca. - Siviglia, 1633): le tre opere di Santiago del Cile. *The Journal of Baroque Studies* 3(2), 25-52.
- De Nicolò, F. (2023). *Italia nel Perú viceregio: relazioni artistiche. Pittura, scultura ed arti applicate. 1542-1821*. [Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia y Arte]. Universidad de Granada. <https://hdl.handle.net/10481/83003>
- De Nicolò, F. (2024). *Uno scultore per le Nuove Terre. Silvestro Jacobelli da Cerreto al Vicereame del Perú. Nel terzo centenario dalla nascita*. Claudio Grenzi Editore.
- De Nicolò, F. y Holguín Valdez A. (2024). La sombra del Inca: casos del uso, supervivencia y consumo de la cultura artística prehispánica en el Perú Virreinal. *Visioni LatinoAmericane* 16(30), 24-48, 35581. <https://doi.org/10.13137/2035-6633/35581>
- De Nicolò, F. y Vargas Murcia, L. L. (2019). Considerazioni su Matteo Pérez da Lecce al margine di nuovi documenti tra Lima e Siviglia (1590-1602). *Esperide*, 12(23-24), 110-130.
- Estabridis Cárdenas, R. (1989). Influencia Italiana en la Pintura Virreinal. En *Pintura en el Virreinato del Perú* (pp. 109-164). Banco de Crédito del Perú.
- Flórez Araoz, J. (1940). Apuntes sobre la pintura en la América durante el siglo XVI. *Garcilaso* 1(2), 11-14.

- Freedberg, S. J. (1971). *Painting in Italy, 1500-1600*. Yale University Press.
- Friedländer, W. (1965). *Mannerism and anti-mannerism in Italian painting*. Schocken Books.
- Galbis Díez, M. (1986). *Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*. Ministerio de Cultura.
- García Sánchez, F. (2015). Proceso inquisitorial a que fue sometido el pintor Angelino Medoro y su familia por la muerte de Fernando Medina Melgarejo veinticuatro de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 27, 583-589. <https://doi.org/10.12795/LA.2015.i27.33>
- Gasparri, S. (2006). Tardoantico e alto Medioevo: metodologie di ricerca e modelli interpretativi. En S. Carocci (Ed.), *Il Medioevo (secolo V-XV), VIII (Popoli, poteri, dinamiche)* (pp. 27-61). Salerno editrice.
- Gento Sanz, B. (1945). *San Francisco de Lima. Estudio histórico y artístico de la iglesia y convento de San Francisco de Lima*. Imprenta Torres Aguirre.
- González del Riego, D. (1995). Fragmentos de la vida cotidiana a través de los procesos de divorcio: la sociedad colonial limeña en el siglo XVI. *Historica*, 19(2), 197-217. <https://doi.org/10.18800/historica.199502.002>
- Hall, M. (1999). *After Raphael: Painting in Central Italy in the Sixteenth Century*. Cambridge University Press.
- Hampe Martínez, T. (2005). Sobre la imagen de la muerte: el retrato de Santa Rosa de Lima por Angelino Medoro. En *Manierismo y transición al barroco* (pp. 77-89). Unión Latina.
- Harth-Terré, E. (1945). *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre.
- Harth-Terré, E. y Márquez Abanto, A. (1963). *Pinturas y pintores en la Lima virreinal*. Archivo Nacional del Perú.
- Hauser, A. (1965). *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*. Einaudi.
- Hauser, A. (2001). *Storia sociale dell'arte. Rinascimento, Manierismo, Barocco*. Einaudi.
- Herzog, T. (2011). Naturales y extranjeros: sobre la construcción de categorías en el mundo hispánico. *Cuadernos de Historia Moderna* 10, 21-31. https://doi.org/10.5209/rev_CHMO.2011.38668
- Irwin, C. (2014). *Roma in Lima: Italian Renaissance Influence in Colonial Peruvian Painting* (Tesis para obtener el grado de Doctor). City University of New York.
- Lohmann Villena, G. (1940). Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante los Siglos XVI y XVII. *Revista histórica*, 13, 5-30.
- Marco Dorta, E. (1950). La pintura en Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. En D. Angulo Íñiguez, *Historia del arte Hispanoamericano*, 2 (pp. 443-494). Salvat.
- Marcora, C. (1985). Trattati d'arte sacra all'epoca del Baronio. En *Baronio e l'arte* (pp. 189-244). Centro di studi sorani Vincenzo Patriarca.
- Marrou, H. I. (1997). *Decadenza romana o tarda antichità? III-VI secolo*. Jaca Book.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (1965). El pintor Angelino Medoro y su obra en Sud América. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas* 18, 23-47.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (1971). Angelino Medoro, escultor. *Anales del Instituto de arte americano e investigaciones estéticas*, 24, 73-79.
- Mesa, J., y Gisbert, T. (2005). *El Manierismo en los Andes*. Unión Latina.
- Momigliano, A. (1973). La caduta senza rumore di un impero nel 476 d. C. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia* 3(2), 397-418.
- Moretti, M. (2005). La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici. En G. Morello, V. Francia y R. Fusco (Eds.), *Una Donna vestita di sole* (pp. 79-89). Motta.
- Moretti, M. (2015). Scipione Pulzone e la professione del dipingere nel secondo Cinquecento. En A. Zuccari (Ed.), *Scipione Pulzone e il suo tempo* (pp. 53-67). De Luca.
- Mujica Pinilla, R. (2002). Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano. En R. Mujica Pinilla (Ed.), *El Barroco Peruano*, 1 (pp. 1-57). Banco de Crédito del Perú.
- Mujica Pinilla, R. (2005). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Navarrete Prieto, B. y Pérez Sánchez, A. (2009). *Álbum Alcubierre: dibujos. De la Sevilla ilustrada del conde del Águila a la colección Juan Abelló*. Fundación Arte Hispánico.
- Paleotti G. (1961). Discorso intorno alle immagini sacre e profane [1582]. En P. Barocchi (Ed.), *Trattati d'arte del Cinquecento: fra manierismo e controriforma*, 2 (pp. 117-509). Laterza.

- Penhos, M. (2008). Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados. En J. Gutiérrez Haces (Ed.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas*, 3 (pp. 821-877). Fomento Cultural Banamex.
- Prodi, P. (1984). *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*. Nuova Alfa.
- Querejazu Leyton, P. (1995). La pintura colonial en el Virreinato de Perú. En R. Gutiérrez (Ed.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825* (pp. 159-176). Cátedra.
- Quesada, M. A. (2011). Notai degli Uffici della Curia Romana. En R. De Vizio (Ed.), *Repertorio dei notai romani dal 1348 al 1927* (pp. XVII-XXIV). Fondazione Marco Besso.
- Ramos Sosa, R. (2000). Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573-Lima 1626). *Anales del Museo de América* 8, 45-63.
- Ramos Sosa, R. (2005). Una pintura inédita de Angelino Medoro en Sevilla. *Laboratorio de arte* 18, 185-190.
- Ramos Sosa, R. (2014). Noticias del pintor Angelino Medoro en Lima y Sevilla. En V. Cazzato, S. Roberto y M. Bevilacqua (Eds.), *La festa delle arti*, 2 (pp. 712-715). Gangemi.
- Salazar Morales, T. (1969). Nueva obra de Angelino Medoro en Lima. *Arte y Arqueología* 1, 11-18.
- Sánchez Gil, J. y Cárdenas Noa, L. (2024, julio-septiembre). Atribución de una pintura a Mateo Pérez de Alesio en Lima. *Archivo Español de Arte* 97(387), 1376. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1376>
- Sancho Corcacho, H. (1982). Artífices sevillanos del siglo XVII. En *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz*, 1 (pp. 617-695). Universidad de Sevilla.
- San Cristóbal Sebastián, A. (2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Sebastián, S. (1963). Angelino Medoro policromó una imagen en Cali (Colombia). *Archivo Español de Arte* 36(142), 137-138.
- Soria, M. (1956). *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Universidad de Buenos Aires.
- Stastny, F. (1979). El manierismo en la pintura colonial Latinoamericana. *Letras (Lima)* 49(86-87), 17-46. <https://doi.org/10.30920/letras.51.86-87.02>
- Stastny, F. (2013). *Estudios de arte colonial*, 1. Museo de Arte de Lima.
- Tiberia, V. (2017). *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*. Arbor Sapientiae.
- Toscano, B. (1979). Storia dell'arte e forme della vita religiosa. En G. Previtali (Ed.), *Storia dell'arte italiana*, 3 (pp. 273-318). Einaudi.
- Valdivieso E. (2003). *Pintura barroca sevillana*. Ediciones Guadalquivir.
- Vannugli, A. (2012). L'oratorio del Gonfalone: cronologia e stato degli studi. En A. Bigi lotti & G. Zavatta (Eds.), *Orsi a Novellara* (pp. 119-133). NFC.
- Vargas Murcia, L. L. (2012). *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. ICAH.
- Vargas Ugarte, R. (1947). *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Talleres Gráficos A. Baiocco & Cia.
- Ventura Roseto, G. (1555). *Notandissimi secreti de l'arte profumatoria, per far ogli, acque, paste, balle, moscardini, uccelletti, paternostri, et tutta l'arte intiera*. Francesco Rampazetto ad instantià di Marchio Sessa.
- Villanueva Carbajal, C. A. (2014). El matritense Pedro Negrillo: platero de oro, mercader y empresario en Lima (1608ca.-1632). *Revista del Archivo General de la Nación* 29(1), 287-425. <https://doi.org/10.37840/ragn.v29i1.66>
- Wuffarden, L. E. (2004). Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato. En R. López Guzmán (Ed.), *Perú indígena y virreinal* (pp. 88-95). SEACEX.
- Wuffarden, L. E. (2014). La impronta italianista, 1575-1610. En L. E. Alcalá y J. Brown (Eds.), *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820* (pp. 257-274). Ediciones El Viso.
- Zeri, F. (1979). *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione de Gaeta*. Einaudi.
- Zuccari, A. (1992). *I pittori di Sisto V*. Fratelli Palombi.

Desnudando al superhombre: a setenta años de “Collacocha” de Enrique Solari Swayne

Undressing the superman: seventy years after “Collacocha” by Enrique Solari Swayne

Alfonso Santistevan

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: santis@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-2924-0417>

RESUMEN

Collacocha de Enrique Solari Swayne es, sin duda, una obra emblemática del teatro peruano del siglo XX. El consenso que consiguió en el campo del teatro así como en el imaginario ciudadano, mantuvo su vigencia por décadas a través de puestas en escena y publicaciones en el Perú y el extranjero. El presente trabajo da cuenta de la historia y el contexto de su producción, así como de la recepción y los debates que se produjeron en los años alrededor de su estreno, analizando entrevistas, testimonios, críticas, ediciones, además de lo que la crítica literaria y la historia del teatro tienen que decir. El análisis que se hace de la obra intenta responder al por qué de su éxito y vigencia, qué impacto tuvo en el campo del teatro nacional, cómo logró tal consenso, qué mecanismos dramaturgicos e ideológicos movilizó. El personaje protagónico, Echeopar, tan emblemático como la obra misma, es deconstruido a través del análisis de los diferentes discursos que representa: machista, antioligáquico, anticomunista, antiinternacionalista, antiintelectual, antiartístico, autoritario, intolerante, paternalista, violento y patrioter. Este ejercicio nos lleva a descubrir que muchos de estos discursos siguen vigentes y activos en el Perú y que el mecanismo de polarización sobre el que la obra erige su protagonista sigue siendo un medio eficiente de presión ideológica.

Palabras clave: Teatro peruano; Perú años 50; Teatro realista; Representación de lo indígena; Discurso machista; Discurso anticomunista.

ABSTRACT

Collacocha by Enrique Solari Swayne is, without any doubt, an emblematic play of the Peruvian theatre of the 20th century. The consensus it achieved in the field of theatre as well as in the imaginary citizenry, maintained its validity for decades through stagings and publications in Peru and abroad. The present work gives an account of the history and context of its production, reception and the debates that took place in the years around its debut by analyzing interviews, testimonies, reviews, editions, in addition to what literary criticism and the history of theatre have to say. Likewise, the analysis of the play attempts to answer the reason for its success and validity, what impact it had in the field of national theatre, how it achieves such a consensus, what dramaturgical and ideological mechanisms it mobilized. The main character, Echeopar, as emblematic as the play itself, is deconstructed through the analysis of the different discourses it represents: sexist, anti-oligarchic, anti-communist, anti-internationalist, anti-intellectual, anti-artistic, authoritarian, intolerant, paternalistic, violent and patriotic. This exercise leads us to discover that many of these discourses are still in force and active in Peru and that the mechanism of polarization on which the play builds its protagonist continues to be an efficient means of ideological pressure.

Keywords: Peruvian theatre; Peru 1950's; Realistic theatre; representation of indigenous; Sexist speech; Anti-communist speech.

1. Introducción

Cuando *Collacocha* se estrena, el 18 de mayo de 1956, en la sala de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), producida por esta institución, protagonizada y dirigida por Luis Álvarez, pocos hubieran dicho que tendría tan larga vida en escena y en la memoria de más de una generación de peruanos y peruanas. Escrita en 1955, es la primera obra de teatro de Enrique Solari Swayne (1915-1995). Se trata, sin duda alguna, de una de las obras más importantes del teatro peruano del siglo XX: el que haya permanecido en escena a lo largo de treinta años (Luis Álvarez la hizo hasta 1986), con presentaciones en varias ciudades del Perú y América Latina (México, Bogotá, Montevideo, Santiago de Chile, Cuenca), una puesta en escena de teatro universitario en Madrid (por el grupo Los Juglares en 1959 [*Cultura Peruana*, 1959, febrero]), así como diversas publicaciones en el Perú (nueve ediciones y reediciones) y en más de una antología del teatro hispanoamericano, convierte a *Collacocha* en una obra emblemática. La recepción de la obra produjo un consenso único en el teatro peruano del siglo XX y las discrepancias fueron, aunque importantes como veremos, muy puntuales y no menoscabaron su prestigio.

La crítica, sin embargo, ha sido esquiva con una obra de tanta significación. Es poco lo que se ha trabajado más allá de las críticas periódicas de las diversas temporadas. Además de los trabajos generales sobre el teatro peruano e hispanoamericano, en los que se la considera sin excepción una de las obras peruanas más importantes del siglo XX, son pocos los artículos que profundizan en ella. Entre estos destacan los de J. T. Daniel (1970), que se ocupa de su estructura mítica; Arthur Natella (1971), quien opina que el protagonista es símbolo de la lucha colectiva y que tiene sensibilidad social pero no se alinea con el comunismo; Robert Morris (1977), quien destaca la combinación de elementos regionales con un carácter universal; Hernán Vidal (1988), que encuentra la obra inspirada en el espíritu desarrollista de la época y en el protagonista la representación de la clase media vacilante en el proceso del desarrollo del capitalismo en el Perú, además de rasgos fascistas y apristas en la mentalidad del

protagonista y el autor; y Oswaldo Obregón (2001, p. 36), analiza la obra para descubrir cómo construye el autor un “paisaje nacional peruano” en el texto y le atribuye la intención de acabar con “la balkanización del país en costa, sierra y selva” como mundos incomunicados (p. 36).

Lo emblemático de la obra y la escasez de trabajos críticos son motivo suficiente para ocuparse de ella, pero hay, además, otras razones por las que vale la pena hacerlo hoy: se trata de una obra realista que tiene como tema central el Perú y los peruanos producida en un contexto particular en el que se buscaba nuevas definiciones ideológicas y políticas. Pasados setenta años de su creación, podemos ver la obra con otros ojos y buscar nuevas interpretaciones. ¿Qué propone como idea del Perú en ese momento crucial de nuestra historia?, ¿tuvo una intención ideológica y política?, ¿desde dónde se enuncian y a quién representaban sus ideas?, ¿cómo resuena en el Perú de hoy el discurso de *Collacocha*?

2. El momento histórico

Solari escribió *Collacocha* en las postrimerías del gobierno de Odría y se estrenó un mes antes de las elecciones que llevaron a Manuel Prado a su segundo gobierno. Era el tránsito, una vez más, de un gobierno de facto (hay que recordar que Odría organizó elecciones sin otro candidato en 1950 para legitimar su dictadura) a uno elegido democráticamente. Esto abrió una ventana para volver a discutir diversos proyectos sobre la identidad y el futuro de la nación. Si bien ambos gobiernos representaban los intereses de la oligarquía, el de Odría fue de índole marcadamente autoritaria mientras que el de Prado ostentaba rasgos de apertura democrática. *Collacocha* nació en un momento propicio para repensar el país, era el tiempo en el que se realizaban importantes obras de infraestructura y surgían nuevas fuerzas políticas de signo reformista como Acción Popular, la Democracia Cristiana y, poco después, el Movimiento Social Progresista que ocuparon el espacio dejado por el Apra en su proceso de derechización en la “convivencia” (el pacto político entre el Apra y Prado). Uno de los políticos que surgió, ocupando el segundo lugar en las elecciones de 1956, fue Fernando Belaunde quien propugnaba,

entre sus principales ideas, el desarrollo del Perú a través de la colonización de la selva (Belaunde, 1959, pp. 92-93). Como veremos, *Collacocha* comparte esta idea de Belaunde, así como el carácter autoritario y anticomunista de Odría.

No menos importante para el análisis resulta el contexto internacional. Mientras Solari escribía su obra, la Guerra Fría iniciaba una nueva etapa con la ascensión de Jrushchov en la Unión Soviética y la Doctrina Eisenhower en los Estados Unidos. El Perú desde el primer gobierno de Prado se alineó con los aliados en la Segunda Guerra Mundial, y especialmente en los gobiernos de Odría y el segundo de Prado, se mostró como un firme socio de los Estados Unidos. El antiaprimismo y anticomunismo declarados de Odría generaron una represión brutal a los partidos de izquierda (entre los que hasta entonces se contaba el Apra). Un factor importante en la construcción de este sentimiento fue el nacionalismo que propició Odría y que presentaba al Apra y al Partido Comunista como movimientos internacionales, por tanto enemigos del Perú. Cuando Prado fue elegido, este sentimiento se dejó de lado desde la posición oficial al pactar la “convivencia” con el Apra y mostrar una mayor tolerancia con el Partido Comunista. Sin embargo, es claro que el antiaprimismo y el anticomunismo, así como un nacionalismo esquemático, seguían formando parte del sentido común que se tenía entonces.

En el contexto latinoamericano interesa saber, para el propósito del análisis que propongo, que primaba la idea, impulsada por la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), del desarrollo de las economías periféricas para mejorar los términos de intercambio con los países centrales. Mediante obras de infraestructura y la industrialización, los países de América Latina y el Caribe alcanzarían el desarrollo. Como veremos, esta idea impregna fuertemente el pensamiento expresado en *Collacocha*.

En el ámbito cultural, se vivía también un momento de cambio: estábamos *ad portas* de la publicación de *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, y en el momento mismo de la inauguración del realismo urbano con *Lima, hora cero* (1954) de Enrique Congrains y *Los gallinazos sin plumas* (1955) de Julio Ramón Ribeyro;

en la poesía un sector impulsaba la poesía “pura” mientras otro reclamaba una “poesía social”. En las artes plásticas la corriente contemporánea estaba en ascenso al igual que en la música y en ambas se experimentaba con la incorporación de lo peruano a lo universal. En la cultura popular se consolidaba el cine como el entretenimiento más importante, seguido de la radio, el teatro cómico y la revista. La música criolla vivía una profunda modernización gracias a compositores como Chabuca Granda, Manuel Acosta Ojeda, Alicia Maguiña, entre otros. La música y la danza afroperuanas comenzaban su ascenso y difusión con espectáculos como *Pancho Fierro* (1956) y *Cumanana* (1958). La creciente población migrante de los Andes llenaba cada domingo los coliseos de Lima gracias a una importante oferta de música y danzas regionales. Otros entretenimientos populares de participación masiva eran el cachascán, el fútbol y las carreras de caballos.

En el teatro, *Collacocha* se produjo en un momento tan específico que es difícil concebir su aparición diez años antes, cuando comenzaban a escribir Percy Gibson Parra, Juan Ríos, Sebastián Salazar Bondy y Bernardo Roca Rey bajo la definición de “teatro poético”¹, o diez años después, cuando comenzaban a escribir el teatro moderno de corte social Julio Ortega, Juan Rivera Saavedra, Grégor Díaz, Víctor Zavala, Estela Luna, Sara Joffré, César Vega Herrera, Alonso Alegría y Hernando Cortés, entre otros. *Collacocha* interrumpe el impulso del “teatro poético”, adhiriendo al realismo en el teatro que Sebastián Salazar Bondy había adoptado un año antes, en 1954, con *No hay isla feliz* y *En el cielo no hay petróleo*. Hasta entonces, la estética realista se asociaba rápidamente al costumbrismo con el que el teatro nacional moderno quería romper. Solari interpretó el momento no solamente en el sentido de repensar el Perú, sino de repensar el teatro peruano: lo que hace en *Collacocha* es perder la vergüenza o el miedo a hablar del Perú en el presente, a tomarlo como tema, a llamar las cosas por su nombre: indio al indio, miseria a la miseria, adulón al adulón, etc. En este sentido, el realismo no es una decisión estética solamente, sino ideológica. Es interesante conocer que Luis Álvarez, actor y director de la puesta de *Collacocha*, aboga por

un realismo nacional cuando critica a los autores peruanos que se pierden “en el mal camino de imitar a Brecht, Sartre, Miller y tantos autores -excelentes por lo demás-, pero que tratan temas ajenos a nuestra realidad, a la vida, a la lucha, a las necesidades del Perú” (1994, p. 58).

En este contexto, *Collacocha* irrumpe como una obra que propone la exposición franca (hasta brutal, como veremos) y apasionada de ideas sobre el Perú, sus problemas, su idiosincracia, su futuro desde una posición de clase media intelectual diferente a las ideas que entonces la caracterizaban. Conocer la obra nos ayudará a entender cómo y qué es lo que aporta al debate sobre el Perú.

3. La obra

Lo primero que hay que hacer notar es que *Collacocha* tuvo tres versiones. Las dos primeras son las estrenadas en 1956 y 1957. La primera no está publicada y su texto no se conoce, la segunda (que llamaré “revisada”) es la que se ha canonizado, reeditado y puesto en escena desde entonces. En 1992 el autor hace una tercera versión, que llama “definitiva” (Obregón, 2001, p. 26), que es la misma de 1957, en la que une los dos primeros actos en un acto único y presenta el tercero como epílogo, además de hacer cambios en el texto. Hay que destacar que en la última edición (2009) realizada por el nieto del autor se regresa a la versión “revisada”. Expondré primero el argumento de la versión “revisada”², luego las diferencias con la no publicada y después señalaré las principales diferencias de la versión “definitiva”. La acción dramática de la obra transcurre en el mismo lugar en los tres actos: la caseta de la Central 2 desde la que se accede a uno de los túneles que forman parte de la carretera que están terminando de construir y que traspasa los Andes a cinco mil metros de altitud, para conectar la selva con la costa del Perú. Hay solo una breve ruptura espacial en la obra, cuando en el primer acto está por llegar el protagonista, Eche copar, para mostrar lo que sucede en el interior del túnel. Dice la acotación: “La escena se oscurece. Lo que sigue ocurre en la boca del escenario. Por ambos lados se escuchan acercarse pasos de gente que camina silbando o hablando en voz baja” (1963, p.19). El

tiempo es lineal, con una elipsis de diez minutos entre el primer y el segundo acto, y de cinco años entre este y el tercer acto. En el primer acto, llega al lugar el ingeniero Fernández, quien va a reemplazar al ingeniero Díaz. En el primer diálogo, se prefigura el personaje central: el ingeniero Eche copar. Díaz lo retrata como un hombre único: cercano, jovial y paternal con los obreros, implacable con los que no son hombres de trabajo, rudo en sus decisiones, intolerante, y suficientemente sensible como para cultivar flores al borde del abismo. Sus enemigos son la naturaleza, contra la que hay que luchar hasta dominarla, y los que tienen el poder, económico y político, sean los directores de la empresa o los dirigentes sindicales. En la breve ruptura espacial antes mencionada, vemos a Eche copar interactuando jovial y paternalmente con los indígenas obreros. Cuando llega finalmente a la caseta, se muestra rudo con Fernández. Soto, que viene de la central de Collacocha, le informa que la laguna ha descendido sesenta centímetros y le advierte del peligro que esto implica, pero el protagonista minimiza el asunto y ordena que se siga trabajando con normalidad. Luego llega Bentín, el dirigente sindical. El diálogo con Eche copar es muy tenso, pues este se muestra intransigente, irónico y violento frente al discurso sindicalista y revolucionario del dirigente. Llega a agredir físicamente a Bentín, pero esta acción es interrumpida por la llamada de Soto que anuncia que está llegando por la carretera el primer camión que cruza de la selva hacia la costa. Cuando aparece por el túnel el chofer del camión, Jacinto Taira, todos celebran jubilosos hasta que este menciona que ha visto un pequeño arroyo en la quebrada entre los túneles. Eche copar entiende entonces que los temores de Soto eran fundados. Se pierde en el túnel llamándolo enloquecido.

En el segundo acto, tras una elipsis mínima, vemos que Fernández y Bentín se han quedado sin entender qué pasa. Cuando regresa Eche copar les explica el peligro que corren porque puede producirse un aluvión. Da orden de paralizar los trabajos y evacuar lo antes posible a todos. Él decide quedarse para coordinar la evacuación con las centrales 1 y 3 y con Soto que está en la central de Collacocha. Bentín y Fernández creen

que es una locura quedarse, que hay que dinamitar la salida del túnel, pero Echecopar se niega a hacerlo antes de que hayan salido todos los obreros. Bentín y Fernández deciden quedarse y ayudan a preparar la dinamita. Echecopar recibe noticias de las centrales y coordina las acciones. Envía emisarios al valle para salvar a la gente del pueblo, ordena a quienes puedan huir que lo hagan y convence a Soto de esperar en su central hasta que evacúen todos los obreros. Mientras, se suceden una serie de temblores de tierra de creciente intensidad. Los tres hombres tienen una conversación en la que evocan paisajes diversos del Perú así como momentos de su infancia. El dirigente sindical sucumbe al miedo y huye. Finalmente, cuando una muchacha llega huyendo por el túnel, Echecopar la hace subir al autocarril y huyen con Fernández mientras detonan la carga de dinamita. Por el dictáfono escuchamos a Soto que se hunde irremediabilmente.

En el tercer acto han pasado cinco años. Vemos a Fernández, quien está ahora a cargo de la obra, y a Bentín que viene a visitarlo. Hablan de Echecopar y nos enteramos que vive en el lugar, en una cabaña hecha con sus propias manos, y que le llaman “el viejo de las montañas”. Vive con María, la muchacha que salvó del aluvión. Echecopar llega porque ha sido convocado por Fernández que le ha prometido una sorpresa, pero esta no es la visita de Bentín sino que, ahora que finalmente han terminado la carretera, pasará el primer camión. Efectivamente, llega nuevamente Jacinto Taira, y Echecopar reflexiona sobre lo que pasó. Cuando deben ir al banquete que ofrece el alcalde, Echecopar se niega y se queda solo en la caseta. Escucha la voz del finado Soto. Hablan de los camiones que están comenzando a pasar. Echecopar se declara feliz diciendo que “¡En Collacocha no ha pasado nada! ¡Absolutamente nada!” (1963, p.124)³

Gracias a testimonios, reseñas, críticas y otros indicios podemos concluir que la versión de la obra estrenada en 1956, era bastante diferente a la “revisada”. Según el autor “Originalmente tenía tres actos. Luego suprimí el segundo y del primero hice dos” (Solari Swayne. E., 1960). En una entrevista de junio de 1956, dice que el primer acto concluía “en un momento en que el eterno

ciclo de la lucha del hombre contra la naturaleza gira en favor de la naturaleza, escribí los actos II y III para que el ciclo siguiera girando hasta presentarnos la victoria del hombre” (Solari Swayne, E., 1956). Los cambios a la obra fueron sugeridos por Ricardo Roca Rey aduciendo que el segundo acto atentaba contra la solidez de la obra. Al principio, el autor fue reticente pero terminó cediendo (Álvarez, 1994, p. 59). El primer acto era lo que en la versión “revisada” son el primero y segundo acto (hasta que ocurre la detonación). Según Luis Álvarez declara en una entrevista (1956), el segundo acto de la primera versión, el que Solari declara haber “suprimido”, sucedía en un espacio completamente distinto, “la oficina del Directorio de la Empresa Constructora” y “entra en otro terreno: deja de ser totalmente realista”, habla de “recuerdos del protagonista” que “deben desenvolverse en un clima de irrealidad” que se lograba empleando “luz negra”. No podemos descartar que en este acto se usara la analepsis para mostrar esos “recuerdos”. Por las fotografías conservadas en la colección dejada por el actor Pablo Fernández (que hacía el papel de Director primero en el segundo acto) y las conservadas en el archivo de la Asociación de Artistas Aficionados, podemos suponer razonablemente que en la escena se daba una discusión entre Echecopar (que, por lo que se puede ver en las fotografías, había perdido un brazo⁴) y los directores, y también entre este y el sindicalista Bentín.

En la versión llamada “definitiva”, además de fusionar los dos primeros actos y nombrar epílogo al tercero, encontramos en el diálogo algunos cambios significativos hechos quizás con la intención de *aggiornar* la obra a los nuevos tiempos: el tratamiento de los indígenas a Echecopar cambia de “patrón”⁵ o “patroncito” a Ingeniero o don Claudio; se omite la caracterización de los indígenas como “borrachos y pestilentes”; Echecopar no tiene esposa e hijos sino sobrinos; se menciona que los indígenas construyeron monumentos de civilizaciones pasadas; Bentín ya no se califica de cobarde; las mujeres ya no son envidiosas y necias; Echecopar ya no habla de ir contra los derechos humanos; Fernández y Bentín ya no lo llaman “gigante”; las autoridades municipales ya no son “una banda de ladrones”. Tampoco se

menciona que Echecopar vive con María, ni que estuvo dando vueltas por los ministerios. Hay que destacar que la visión de Echecopar sobre los peruanos, “nos odiamos y nos despreciamos entre blancos, indios, cholos, negros, zambos, ricos, pobres, cultos y analfabetos” (1963 p. 34), se omite. En general, la intención parece haber sido la de morigerar en algo el radicalismo del protagonista. Pero la modificación más radical es la omisión del momento en el que los indígenas tocan quenás y bailan celebrando la llegada del primer camión. El motivo de este cambio puede ser el de reducir el elenco, pero también resulta verosímil que haya querido evitar un momento regionalista o localista.

En esta versión “definitiva”, también se cambian los paratextos. En primer lugar, se omite la dedicatoria que, en la primera edición se señalaba que debía publicarse obligatoriamente en el programa de mano de las puestas en escena (Solari Swayne E., 1957, s/p). Quizás en esto podemos ver también un cambio en las ideas del autor que ya no quiere afirmar con la misma rotundidad y desde su voz que el futuro de la nación está en “la habilitación de nuestro suelo como morada del hombre”, frase que supone que los que la habitan actualmente no son hombres o no viven como hombres. Sin embargo, la frase la conserva Echecopar en el diálogo. Otro cambio significativo en los paratextos es la omisión de la recomendación de que los actores que encarnen a Echecopar y Bentín sean mestizos y los que encarnen a Fernández y Díaz blancos (p.11).

Podemos notar que Solari Swayne propone en *Collacocha* una estética realista, si entendemos por realismo la mimesis de una realidad reconocible por el espectador y que sucede en el presente de este. En efecto, podemos ver que la obra sucede en el Perú y en el presente de los años cincuenta. También que las acciones son la imitación de acciones humanas y el intercambio dialogal se asemeja al diálogo del habla cotidiana de los peruanos. Sin embargo, Solari Swayne se esfuerza por no caer en el localismo: las únicas menciones de lugar son la laguna Collacocha y el caserío vecino de Huarmaca (1963, p. 71) que quedan en algún lugar poco o nada definido de la cordillera de los Andes y las pocas referencias

culturales son lo suficientemente genéricas para no ser identificadas con un lugar específico: las quenás que Echecopar y los indígenas tocan, así como los bailes, y las palabras en quechua que se pronuncian “¡*Kammionmi chekamuna!*” (p. 49 y p. 115), “¡*Tokaychik kenakunata!*” (1963, p. 52). La intención realista está modulada por la intención de ser, en primer lugar, nacional (no local o regional), pero también universal. En esos años la discusión del carácter universal al que debía aspirar nuestro teatro moderno aún estaba vigente. Algunos autores buscaron en la abstracción absoluta, en la anulación de todo referente a lo peruano el camino a la universalidad⁶. Otros tocaron lo nacional buscando limitar el referente a la historia o el mito⁷. Algunos buscaron un acercamiento mayor al referente peruano a través del realismo como Salazar Bondy en las obras antes mencionadas. Otros, aunque sus obras están perdidas, pero por asociación con su obra poética y narrativa que sí es conocida, quizás cultivaron en el teatro un regionalismo de carácter social⁸.

4. El debate

El consenso que la obra alcanza se fue construyendo en un tiempo bastante breve. Para 1958 ya había alcanzado una fama no conocida por ninguna obra de teatro peruano contemporánea. Ese año consigue el premio principal en el Festival Panamericano de Teatro realizado en Ciudad de México y este hecho catapultó a *Collacocha* como un triunfo internacional consagratorio. La aspiración de la nueva dramaturgia peruana de alcanzar una significación universal se cumplía. A este triunfo se sumó otro galardón en Bogotá y las giras internacionales, así como la puesta en Madrid antes mencionada. Sin embargo, antes de esto, se produjo un debate a nivel de crítica periodística en el que vale la pena detenernos.

Tres días después del estreno de *Collacocha*, el 21 de mayo, aparece publicada en el diario *La Crónica* una crítica firmada por Geiger (1956) en la que dice que la obra plantea “teorías, críticas y conclusiones de pretendida valía filosófica”. Sustenta esto en que a través del personaje de Echecopar el autor “revive, con caracteres nietzscheanos, la ya desprestigiada exaltación del héroe” convirtiéndolo en un “cándido voce-

ro de la demagogia fascista, para la cual el individuo es todo". Acusa a Echecopar de no saber para quién trabaja, de tener un "entusiasmo en estado salvaje" y proyectar una visión del "superhombre que se deshumaniza a fuerza de creerse fuerte", y encuentra en esto último "un hito más de su 'nazionalismo'". Pese a todo, reconoce un valor de la obra al "no permanecer indiferente a los problemas sociales, aunque rechazamos de plano los argumentos que expone en su prueba de fuego". Esta temprana crítica marcará el resto de críticas.

Al día siguiente, se publica la crítica firmada por P. L. (1956) en el diario *El Comercio*. Hay que recordar acá que el crítico del diario era Manuel Solari Swayne, hermano del autor, quien se abstiene de escribir en esta oportunidad. P. L. centra su valoración de la obra en el efecto que produce: "llega realmente a conmover". Ve a Echecopar como "una mezcla de pragmatismo y quijotería" y como símbolo del hombre "que hunde sus manos en la tierra para extraer de ella la primavera humana". Lo ve como un hombre que "lucha contra su suelo porque sabe que construir un país es vencer la miseria e imponer el progreso". Alaba el primer acto y del segundo dice que el interés decae para recuperarse en el tercero. Es una crítica que interpreta a Echecopar de manera opuesta a la de Geiger: destaca su carácter emocional frente a la visión de un teatro de ideas y hace notar las buenas intenciones del protagonista.

Dos días después, el 25 de mayo, en el mismo diario se publica la crítica que firma Analista (1956) en la que podemos notar una respuesta más evidente a la de Geiger. Es una extensa crítica que comienza centrándose en el autor como parte de "una nueva generación" que va a "dejar sentir su impacto en la vida cultural, social, económica y política del país". Reconoce a Echecopar como "vocero" del autor y lo define como: "mezcla de titán y de niño caprichoso que reduce su vida a una obsesión: hacer caminos, construir puentes y perforar montañas". Como contraparte a esta imagen opone la del Perú: "es un país trágico. La naturaleza se yergue como un castillo inexpugnable y los peruanos tienen que asaltar sus murallas. El suelo nos es hostil. El cataclismo

nuestra realidad". Esto justifica al personaje: hay que dominar nuestro suelo y "para hacerlo necesitamos un corazón bien templado. Echecopar es un peruano que ha comprendido el problema y se ha decidido a hacerle frente". También justifica el crítico el desprecio del personaje: "desprecia al cobarde que tiene miedo de nuestra tierra, que tiene miedo de los convencionalismos sociales, que tiene miedo de quedarse solo. El Perú necesita hombres fuertes y hay que ser fuerte. El cobarde no merece llamarse peruano". Como vemos, el crítico se ha dejado contagiar por la retórica de Echecopar. Luego de presentar su faceta de titán, intenta abogar por su humanidad: "vibra un profundo y vigoroso sentido humano". Su sacrificio es para salvar a "sus indios anónimos [...] que son hombres como él, hombres al lado de otros hombres". Habla del "mensaje" de Solari Swayne, que no tiene "pensamientos ocultos" y que es la voz de una generación que "afirma al Perú como realidad y como futuro por conquistar", cansada de "ideologías y de demagogias", que sabe que "la lucha por el hombre no puede basarse en el odio a los hombres. Pero que está decidida a luchar con todas sus fuerzas, sin temor y sin odio, para forjar una realidad social más justa y más noble".

La revista *Cultura Peruana*, que pertenecía al grupo editorial de *La Crónica*, en su número correspondiente a mayo reprodujo la crítica de Geiger, esta vez firmada por G.R. (1956). Después de esta publicación, *El Comercio* publica un artículo firmado por José Alfredo Hernández titulado "E. Solari y su Collacocha" (1956) que resulta una velada respuesta a la crítica reiterada en *Cultura Peruana*. Luego de alabar el talento y la habilidad de Solari Swayne para componer la obra gracias a su "cultura superior", pasa a exponer los valores de esta. Encuentra que la fe y el patriotismo son sus principales cimientos, aclarando que el patriotismo es "un sentimiento viril, hermoso y supremo que ve en el trabajo y en el sacrificio engrandecedor de los ciudadanos un ideal patrio excelso y puro" y define la patria como "una Patria alejada de las tramas, tratos e intrigas políticas; de demagogias extremas, sea cual fuera su color y procedencia". Ve en Echecopar la representación de "todo héroe anónimo"

del trabajo en la minería, la agricultura o en la vialidad cuya obra construye el futuro nacional. Pero, aclara, es un “futuro nacional no de etiqueta política y electoral, sino como frase profunda, masculina e ideal de un hombre de trabajo y de conciencia”. El protagonista “no entiende ni desea comprender doctrinas y apogemas de otro género que no sea más que de lucha, de trabajo de vencimiento de la naturaleza indómita bajo el poder del talento y el músculo”. La razón final de Echecopar es el amor por la gente pobre, con quienes está hermanado en la lucha contra la naturaleza. Culmina su apreciación diciendo que en la obra hay que encontrar “más sincera esperanza nacional que en cualquier arenga o mensaje demagógico”.

Es importante anotar que el segundo acto de la versión estrenada en 1956 no llamó la atención de la crítica. Solamente se menciona que decae el interés. No hay referencia alguna a su contenido. No se menciona a Echecopar enfrentado a los directores de la empresa. Se ve solo al protagonista enfrentado a la montaña. En 1957, el estreno de la nueva versión de la obra no despertó el interés de la crítica pues no se publican sino unas pocas y, sobre todo, ninguna menciona las modificaciones al texto original sino de manera superficial. La única crítica que publica *El Comercio* es la del hermano del autor (Solari Swayne, M., 1957) quien centra su comentario en el “profundo sentido nacional” de la obra y en su función de espejo que refleja nuestras virtudes y defectos, en el que encontramos “distintos latidos del alma peruana”. Dice que “hiere y emociona al público”. Destaca de Echecopar “su gallarda y varonil actitud ante la fuerza de la naturaleza, y su impresionante vocación para el trabajo y para alcanzar la grandeza del país”.

Pese a la escasez de críticas, en 1957 la polémica se encendió nuevamente gracias al comentario del periodista Augusto Elmore Holtig (1957), quien firma H. E. A., sus iniciales en orden inverso, en la revista *Caretas*. En él regresa sobre lo dicho por Geiger o G.R. Dice que se trata de “uno de los mejores aciertos de la dramaturgia peruana”, para luego afirmar que el personaje protagonista es “discutible en el aspecto dialéctico y moral” porque encarna un “modus

operandi’ de clara ascendencia germánica, nazi-fascista diríamos. Su ideología está basada en la del ‘super-hombre’ de influencia nietschiana y en sus realizaciones de tipo heroico, opuestas, como lo confiesa, terminantemente al valor de las ideas”. Ve esta hechura heroica como contraria a lo social: “carente de propia iniciativa de sentimientos colectivos por significar la esencia del individualismo personalista”. Este comentario es respondido por el también periodista Mario Castro Arenas en una carta enviada a la revista (1957). En ella acusa a Elmore de repetir el “equivoco de afirmar que ‘Collacocha’ es una obra de ideas nazi-fascistas”. Sin embargo, no esgrime ningún contraargumento sino que lo acusa de citar descuidadamente a Nietzsche y de posar de “intelectual marxistóide”. Elmore (1957a) retruca citando textualmente al filósofo alemán para demostrar la similitud entre el superhombre germano y el nacional en el que, sin embargo, ve influencias latinas “en lo concerniente a su melodramatismo del final”.

Aunque la polémica no lleva sangre al río de tinta, pues no escala más, nos indica que las opiniones sobre esta obra canonizada y aceptada como valor supremo de peruanidad no eran absolutamente unánimes. Sin embargo, es necesario entender que esta interpretación del discurso de Echecopar que acusa a personaje y autor de adherir a las ideas nazi-fascistas, resulta inexacta. Responde más al contexto de la Guerra Fría y a la oposición al régimen autoritario y antiizquierdista de Odría que acababa de terminar que a lo que la obra sostiene. Como veremos, *Collacocha* es una obra que adhiere a una visión desarrollista, paternalista y autoritaria, no postula ideas de superioridad racial en el sentido que las postuló la ideología nazi-fascista, por el contrario, sostiene que el mestizaje es un rasgo esencial de nuestra identidad. La reiteración de críticas positivas luego de los triunfos obtenidos en México y Colombia que quieren afirmar la consagración de la obra, quizás prueba que había fisuras en el consenso que era necesario sellar. Analista (1958) reitera su idea de que la obra representa a una generación que “rechaza el terrorismo demagógico” y también “la explotación del hombre por el hombre”. La caracteriza como una generación

que “transforma por medio de la técnica, no por el odio”. Asocia lo que llama demagogia directamente con el personaje de Bentín “que quiere destruir porque se siente incapaz de construir”. Jacinto Taira es para el crítico el mestizo, el cholo, “el hombre de pueblo auténtico [...] que a pesar de las calumnias y todas las propagandas ha sabido resistir el veneno de la demagogia”. Califica de apoteósico el encuentro de Echeopar con Taira: “la energía incontenible del creador que produce el cambio, irradia, como campo magnético sobre el ser del trabajador peruano y lo galvaniza en una acción constructiva”. De este modo la crítica periodística ejercida por la élite intelectual valida el discurso de Solari / Echeopar.

5. Desnudando al superhombre

El conflicto dramático, definido como la confrontación de contextos semánticos (Veltruski, 1997, p. 36) distintos y opuestos, generalmente excluyentes, cuyas crisis y resolución determinan la acción, es esencial para la construcción de una obra dramática. Los diferentes actantes se relacionan entre sí en función del conflicto dramático y sus acciones modifican constantemente esta relación. En este sentido, *Collacocha* presenta una estructura peculiar: aparentemente, las fuerzas en conflicto, excluyentes e irreconciliables, son, de un lado, la naturaleza que se expresa a través de la laguna que se agrieta y produce las filtraciones que terminan en el aluvión, y del otro lado, Echeopar. En *Collacocha* la acción dramática responde al desarrollo del conflicto de una manera clásica: en crisis sucesivas, la acción progresa hacia el clímax inevitable en el que gana uno mientras el otro pierde (Lawson, 2013, p. 177). En el primer acto, la exposición ordenada y clara de la situación, la prefiguración del protagonista, el punto de ataque con el descenso del nivel de la laguna, el error de apreciación trágico del protagonista, la celebración triunfal del primer camión, la crisis que produce la noticia del arroyo en la quebrada; en el segundo, la decisión de Echeopar de paralizar los trabajos y evacuar el lugar, la lucha por lograr salvar a todos, y el clímax con la detonación y el derrumbe de la obra; en el tercero, de carácter epilógico, la acción es otra porque el conflicto aparentemente ha termi-

nado con el triunfo de la naturaleza sobre la obra de ingeniería, pero vemos que la construcción ha sido retomada y va a pasar el primer camión nuevamente.

Teniendo en cuenta este desarrollo clásico de la acción, el hecho de que no veamos la lucha final, que sucede en la elipsis, sino que se hable de ella sin mayor dramatismo se percibe como una debilidad de la obra. Sin embargo, podemos leer esto de otra manera. Esta estructura de conflicto parece solo el armazón necesario para el despliegue de un discurso que se presenta como incontestable, como verdad pura y necesaria sobre el Perú, encarnado por el protagonista. Si nos centramos en el diálogo y no en la acción nos damos cuenta de que en la obra funcionan otras fuerzas excluyentes: las ideas de Echeopar contra las ideas de los demás. Esto constituye otra estructura de conflicto que se despliega sin progresión porque las crisis que se producen no tienen una consecuencia dramática: por ejemplo, la feroz discusión con Bentín termina en una reconciliación sentimental que desdice el conflicto. Esto quiere decir que las confrontaciones dialogales existen en función de la exposición de las ideas de los personajes y, específicamente, para mostrar la valía de las de Echeopar y la debilidad de las de los demás. Echeopar es una figura dominante, casi invulnerable, que lucha contra fuerzas opuestas a él, como hemos visto: la naturaleza, la encarnada por el sindicalista Bentín y las que solo tienen presencia en la palabra del protagonista: los dueños de la empresa (hay que recordar que en la versión de 1956 estos tenían voz en el segundo acto), los poderosos, los intelectuales y la sociedad superficial de la ciudad. Pero esta doble estructura de conflicto no es solamente un pretexto para lanzar arengas, tiene un efecto esencial en la intención de la obra: hacer de Echeopar un héroe. Es en este sentido, y no en el que se le acusó de estar asociado a las ideas del fascismo o al nazismo, que se puede ver a Echeopar como un superhombre: no alguien que se postula superior racialmente a otros sino alguien que se presenta como moralmente superior a todos los peruanos. Puede, desde su estatura moral, fustigar por igual a la oligarquía, a los intelectuales, a los artistas, a los sindicalistas y a quien sea, mientras desde

esa misma estatura se yergue como hermano y protector de los indígenas. Su heroísmo corresponde en parte al héroe clásico que lucha contra la naturaleza y es aplastado por ella al cometer un error trágico (primer y segundo acto) y en parte al héroe de la tragedia moderna que es aplastado por la sociedad humana (tercer acto).

El carácter heroico de Eche copar encuentra su realización en el sacrificio. En cierta medida podemos leer la transformación de Eche copar en el tercer acto como una muerte y una transfiguración: deja de existir el hombre que conocíamos para dar existencia al “viejo de las montañas”. No muere físicamente en el aluvión, pero eso determina su muerte social: decide sacrificarse, renunciar a su vida social y quedarse en la montaña para honrar a los que sí murieron, sobre todo a Soto. Hay que recordar que en la primera versión Eche copar perdía un brazo, lo que significaba que una parte de su cuerpo efectivamente moría, es decir, era sacrificada. Es significativo el momento en el tercer acto en el cual Eche copar riega con licor el suelo y lo echa también hacia el abismo para incluir en la celebración a los muertos en el aluvión. Es un acto ritual que recuerda el pago a la tierra de la cultura andina y que nos indica su transfiguración. El diálogo con el finado Soto sitúa a Eche copar en un espacio liminal entre la vida y la muerte. La intención del autor al construir su protagonista con el modelo heroico y la obra alrededor de este, es situar su discurso como ejemplo, como modelo a seguir. Eche copar es consciente de su perfil heroico y no lo oculta: “Si todos fueran como yo, no existirían los problemas de que hablas [del país] y tú [Bentín] te irías al demonio” (1963, p. 45); “Mi misión en la tierra es habilitar nuestro maldito país como morada del hombre” (1963, p. 45). La responsabilidad por la muerte de Soto y los obreros, si bien la asume (“Yo soy el asesino de Collacocha” [p. 110]), se exime de ella al poner el bien supremo de la construcción del túnel y el destino (“Y si yo no morí no es culpa mía” [p. 10]) por encima de todo.

El discurso de Eche copar es esencialmente ideológico, matizado por impulsos de violencia extrema y elementos sentimentales. Se define, en primer lugar, como un hombre en el sentido machista del término. A las mujeres, su esposa y

sus hijas las describe como “envidiosas y necias” (1963, p. 33), parece vivir feliz lejos de ellas, en ese mundo de hombres cuya única figura femenina es la montaña, a la que tienen que dominar. Solo aparece brevemente otra figura femenina: es María, la muchacha india que llegó huyendo del aluvión a último minuto para ser salvada por Eche copar (1963, p. 95) y con quien finalmente vive cuando se convierte en “el viejo de las montañas” (1963, p. 106). No tiene más palabra en la obra que el grito de “¡Taita! ¡Taita!” (p. 95) rogando que la salve Eche copar. Las constantes alusiones a la hombría (“portarnos como hombres de verdad” [p. 38]) son la contraparte, que se presenta como necesaria, a la representación de la naturaleza indómita del país: el hombre debe luchar una y otra vez contra la naturaleza, hasta que la venza, “Mil hombres hacen un túnel. Trabajan ocho años... y el túnel los aplasta. Dos años después, allí está nuevamente el túnel. [...] Así, hasta que un día el hombre habrá dominado su suelo y estará parado firme y para siempre sobre él”. (1963 p. 112). De ahí la frase reiterada en la obra: “¡En Collacocha no ha pasado nada!” (2009, pp. 114, 116 y 124). Ese retrato de la naturaleza también sirve de comparación con el país y sus habitantes: “Tú sabes que toda la fuerza y la pujanza que le falta aquí al hombre, las tiene, con creces, la naturaleza salvaje, contra la que tú y yo luchamos” (1963, p. 37). Pero Eche copar se define, sobre todo, como peruano: cuando Bentín le echa en cara trabajar para los capitalistas, Eche copar reacciona cogiéndolo de las solapas y zamaqueándolo: “Yo trabajo para mi país, ¿entiendes?, para mi patria, mi pueblo” (1963, p. 47). La patria es definida así: “Somos un país demasiado salvaje como para darnos el lujo de hacer esperar el progreso y la civilización” (1963, p. 39). Y frente a la definición del Perú como país lleno de dificultades, opone la evocación de paisajes que conmueven: la campiña de Tarma, el crepúsculo de Chala, cuando sale el sol luego de la tormenta en la sierra, las abras de los Andes desde donde se divisa la selva, el Ucayali. Pero es un paisaje despoblado: “No, no: país no nos falta. ¡Nos faltan hombres!” (1963, p. 86).

Todo esto lo distancia de cualquier ideología políticamente progresista (pensemos en el comunismo pero también en los partidos refor-

mistas antes mencionados) pues se define como “retrógrado” (1963, p. 45) y acusa a Bentín de ser revolucionario “porque odia a los de arriba” (1963, p. 34). Pretende situarse al margen de la ideología y la política: “¡Qué democracia ni qué veintemil demonios!” (1963, p. 42). Postula su posición de manera pragmática: “Haz tu revolución como yo hago mis túneles y después hablamos...” (1963, p. 46). Pero también de manera autoritaria: “jamás, mientras pueda evitarlo, moveré un dedo por los derechos del hombre en nuestro país” (p. 46). En la dedicatoria de la obra Solari Swayne declara que la dedica a los que quieren forjar “un Perú más justo y feliz” de manera “generosa, sana y vigorosa” (1963, p. 7). Es decir, concibe que hay otras maneras de luchar por la justicia y la felicidad colectiva que no son “sanas”. Solari Swayne sitúa a su protagonista en una posición equidistante de las clases sociales tradicionalmente opuestas: la oligarquía y la clase trabajadora. Echecopar es un hombre limeño de clase media: profesional con educación superior, vive de su trabajo, mantiene una familia a la que proporciona una vida social adecuada (incluye reuniones de caridad) y educación superior (el hijo periodista y poeta). Vale la pena anotar que, como he mencionado antes, en el paratexto que aparece en las primeras ediciones el autor dice: “Conviene, aunque no es indispensable, que Echecopar y Bentín sean mestizos, Díaz y Fernández blancos” (1963, p. 10). Luis Álvarez y Jorge Montoro, los actores que encarnaban originalmente y en muchas ocasiones a Echecopar y Bentín, eran, en efecto, mestizos. Esto probablemente añadía al personaje de Echecopar en escena la idea del superhombre peruano como síntesis y superación mestiza de lo hispano y lo indígena⁹, evitando la racialización del conflicto, y dándole al protagonista el derecho de hablar de los indígenas sin culpa. Se siente distante de su clase social e identificado con los indígenas obreros con los que trabaja. Lo vemos departir con ellos paternalmente (lo tratan de *taita*, padre en quechua), llamándolos por sus nombres, preguntando por las familias, etc. Los define como “¡Estos pestíferos amados de mi corazón!” (1963, p. 51); “indios pobres, miserables, harapientos, borrachos...” (1963, p. 90); y concibe sus vidas como felices pese a todo: “¡Y Pedro Ma-

mani, el brequero, no es un gran hombre? Pedro Mamani come, trabaja, procrea, duerme, anda en harapos, come hambre, duerme en el suelo y goza de la vida. Yo encuentro eso sencillamente formidable” (2009, pp. 40-41). Se concibe a sí mismo como el agente civilizador: acusa a Bentín de no hacer nada por los indígenas mientras él rompe montañas y salva abismos (1963, p. 42) para que el progreso llegue a donde solo hay salvajismo y miseria. La idea del progreso que sostiene es simplista y, por ello, eficiente como comunicación ideológica: fuera de la costa la gente se muere de hambre y enfermedades porque no ha llegado el progreso que se expresa en maquinarias para crear tierras de cultivo (“¡Millones de hectáreas de tierras nuevas nos aguardan!” [p. 23]) y vacunas para no enfermar; a cambio de esto, la selva da madera y plátanos.

En esta visión extractivista del progreso del país se deja sin representación a la sierra. No se la nombra sino una sola vez en toda la obra (contra ocho menciones a la costa y diez a la selva) y es Bentín quien lo hace (1963, p. 86). Los Andes se nombran pocas veces también, siempre como un lugar indómito y hostil, sin embargo un paisaje ideal para alguien como el protagonista. Fernández dice que Echecopar tiene fuerza para “agarrarse a patadas con los Andes” (1963, p. 103). El protagonista también menciona los Andes cuando dice, eufórico, palmoteando la pared de roca, en el primer acto, cuando va a pasar el camión de Taira: “¡Ande, Ande! ¡A qué te estará sabiendo esto?” (1963, p. 53). Es un grito de reto y victoria, combina amor y desafío. Los Andes es un lugar de paso entre la costa y la selva: “¡Buenos días, Mar Pacífico! ¡Buenos días, Selva Virgen!” (1963, p. 23). Es un obstáculo que hay que superar y que provee la mano de obra de los indígenas. Estos están representados con algunas pinceladas y en función de dejar ver el ascendiente paternalista que Echecopar tiene sobre ellos (2009, pp. 19-23, pp. 49-56). La mayor parte de su representación está en la palabra del protagonista que mezcla constantemente adjetivos que los descalifican con declaraciones de amor. En la versión “definitiva” añade su admiración como constructores del pasado: “¡Ellos hicieron estos caminos! ¡Estos pestíferos, amados de mi corazón! Los mismos que,

hace apenas unos siglos, construyeron Chavín, Machu Picchu, Sacsahuamán...” (Solari Swayne E., 1992, p. 36). Pese a esto, los indígenas no dejan de ser solo una parte del paisaje: “Mi familia son estos indios, estas piedras, esta oscuridad” (1963, p. 65). El sacrificio de quedarse esperando a que los obreros evacúen, de arriesgar su vida por ellos, es expresado por Echecopar del siguiente modo: “Hubieran podido irse (se refiere a Bentín y Fernández que esperaban con él la evacuación de los indígenas en el segundo acto), huir y nadie les habría hecho nada, porque los otros eran, tan solo unos indios miserables y harapientos, iguales a los que mueren por centenares todos los días, sin que nadie sepa por qué ni por quién” (1963, p. 90). La vida y muerte de los indígenas se presenta así como un misterio insondable ante el cual solo nos queda asombrarnos y no buscar una explicación. Quizás en esto podemos encontrar la fantasía de la desaparición de lo indígena en el proceso de mestizaje. De cualquier modo, es importante distinguir a Echecopar de la figura del gamonal y de la autoridad blanca o mestiza de la novela indigenista. Su relación con los indígenas no es la tradicional, la del campo, sino la moderna, la de la construcción y el progreso: estos son obreros, asalariados, como lo es el ingeniero, y la obra no evidencia un conflicto de clase en el que el ingeniero está en el lado antagónico, al contrario, se los presenta hermanados frente al empresario o al dirigente sindical.

Pero Echecopar también se vuelve contra los que concibe que no son hombres de trabajo: los aduladores del poder; los hombres de letras (su hijo periodista y poeta) (1963, p. 33); los capitalistas de la obra, pero no el capital: “el dinero, que es lo más anónimo e impersonal que existe. Un millón de soles, venga de un santo o de un bribón, es siempre, fatal y únicamente, un millón de soles” (1963, p. 47); y “los apóstoles de su propia conveniencia” (se refiere a Bentín y los que son como él, es decir, que postulan una conciencia de clase) (p. 46). Por supuesto, no cree en la lucha de clases: “Nueve millones de hombres oprimidos, extorsionados, sangrados por cuatro o cinco millonarios? ¿un rebaño de elefantes acorralado por un paralítico? ¡No me hagas reír, hombre... no me hagas reír!” (1963, p. 46)¹⁰. Se-

ría interesante conocer el diálogo del segundo acto de la versión original, la confrontación con el directorio de la empresa, para saber más de la posición de Echecopar (y de Solari) frente a esta. Algo de ello sabemos por lo que cuenta Díaz en la prefiguración del protagonista: que alguna vez Echecopar llamó a los representantes de la empresa “una banda de ociosos y desalmados” (1963, p. 17). Recordemos el testimonio de Álvarez en una entrevista: “el autor quiere presentar las dos caras de la situación del país” (1956). El cambio del segundo acto, según el testimonio de Álvarez, se debió a razones dramáticas, pero no es inverosímil que obedeciera a ciertas críticas por el carácter antiempresarial que mostraba junto a su carácter antisindical. Huella de esto quizás es esta frase que permaneció: “Este camino, que lo hemos hecho a pesar de tus huelgas y de la miopía de los Directores...” (1963, p. 33).

Entre los temas más destacados del discurso de Echecopar está el de la oposición entre palabra y obra. Hablando con Bentín dice, “¡Todos conversan! Los Directores conversan sobre mujeres. Los indios conversan de su hambre. Tú conversas de tus hermanos de Turkestán. Y, entre tanto, los puentes se tienden solos, los túneles se abren solos” (1963, p. 42). Lo que propone en buena cuenta el protagonista es la anulación de toda palabra, de todo diálogo, de todo pensamiento como si estos impidieran las obras. Resuena en esto el eslogan del dictador Odría: hechos y no palabras. También el carácter autoritario de sus actos. Pero donde esta oposición adquiere el tono más íntimo es cuando habla del hijo: “Y él, que es poeta, cree que en el Perú vale más participar poéticamente en el dolor universal, que taladrar montañas y salvar abismos” (1963, p. 24).

Como dije antes, Echecopar matiza su discurso con impulsos de violencia extrema y elementos sentimentales. La violencia brota de su carácter intolerante: se define como “gruñón, majadero, terco, sucio y retrógrado” y también acepta que está “obcecado” (1963, p. 45). El diálogo, cualquier diálogo que no sea con su eco en el túnel o con los indígenas, le es tortuoso y da constantes muestras de violencia: amenaza a Bentín con aplastarlo “como a una cucaracha” (1963, p. 47); siempre está insultando a su inter-

locutor, ordenándole callar, respondiendo que le importa un bledo, etc. Llega, como he señalado, a agredir físicamente a Bentín y se muestra autoritario con Díaz, Fernández, Sánchez y Soto. Esto es contrastado con algunas muestras de sensibilidad como el hecho de que cultive flores en el borde del abismo oscuro; la amabilidad y cortesía que muestra cuando habla a los indígenas; su preocupación por la condición miserable de los indígenas cuyas vidas quiere salvar con la llegada de la civilización y el progreso; la emoción de celebrar el paso del camión, tocar la quena con los indígenas, brindar con Jacinto Taira y regalarle su reloj (1963, p. 55); la emoción renovada cuando brinda con la pachamama por la nueva llegada de Taira (1963, p. 119); el recuerdo nostálgico de las flores que ya no están (1963, p. 122) y la voz del difunto Soto contándole cómo pasan los camiones (2009, pp. 122-123). Estos rasgos que buscan sentimentalizar nuestra percepción de Echecopar muestran a momentos recursos líricos: “¡Salud, hijos de la noche y el silencio, primos del frío y del abismo, hermanos del buitre¹ y del viejo Echecopar! (2009, pp. 19-20); la recurrencia de la frase “Jacinto Taira, de San Pedro de Lloc” (2009, pp. 54, 116); “Jacinto Taira, eres el hombre que cantó el himno al progreso donde nunca antes se escuchara...” (2009, pp. 116-117); “Y, por donde pases, tu camión rugiendo y gimiendo, cantará nuestro esfuerzo y embellecerá nuestra miseria y nuestra muerte” (1963, p. 117). También frases como: “Eso que tú llamas silencio, frío y obscuridad, son también flores del jardín de Dios” (1963, p. 87); “Los patios al mediodía, abandonados al sol... callados!” (1963, p. 91); “Un poco de tierra, un poco de cemento, un poco de sudor y de fe ¡y millones se entrelazarán en nuestro Perú amado (SEÑALANDO HACIA EL ABISMO) y terrible!” (2009, pp. 119-120); “Y quedará instalada la era de las cosas buenas y hermosas... ¿verdad?... Soto... ¿Verdad?” (1963, p. 124). El argumento último de Echecopar, pese a ser un personaje tan intolerante y autoritario, es emocional: el amor se coloca al centro de su argumentación. Acusa a Bentín, el dirigente sindical, señalando en él un rasgo nacional: “Él también incurre en el pecado nacional de no amar a nadie” (1963, p. 34); en cambio considera a los indígenas su familia

(1963, p. 94). La utopía que persigue es el amor verdadero: “¿Y llegará también el día en que todo un pueblo joven se acercará por nuestro camino para encontrarse en la fiesta del amor verdadero?” (1963, p. 123), dice estar “construyendo la felicidad de los hombres del futuro” (1963, p. 39). Sin embargo, el amor solo se valida cuando lo enuncia Echecopar pues cuando otros usan el argumento, es tajante: cuando Bentín dice “(CASI DECLAMATORIO) ¡Caminos de amor y confraternidad!”, Echecopar lo reprime brutalmente: “¡Calla, imbécil, que me recuerdas al cretino de mi hijo!” (1963, p. 51).

Quizás la percepción de Echecopar como superhombre es más evidente cuando vemos que los demás personajes existen en función del discurso del protagonista. No constituyen discursos de fuerza equivalente para enfrentarse a él. El de mayor densidad, muy lejos de la densidad del de Echecopar, es el de Bentín, el opuesto ideológico. A pesar de ser constantemente interrumpido por Echecopar, podemos colegir que sostiene la necesidad de una revolución en el mundo, de la lucha de clases y la lucha sindical, así como la de solucionar los “problemas nacionales [...] el problema social de los obreros” (2009, p. 44) y “los más elementales derechos del hombre” (1963, p. 46). En el diálogo que se produce mientras esperan la evacuación de los obreros y sienten la inminencia del aluvión, hay un breve instante en el que Bentín muestra valor contagiado por Echecopar (2009, p. 67)¹², pero, al final es mostrado como un cobarde que huye ante el peligro sin interesarse por salvar a los indígenas atrapados en la obra (2009, p. 93). Él mismo se califica de cobarde más adelante (2009, p. 104). Los otros personajes no tienen un discurso que funcione en el conflicto contra el de Echecopar sino de manera circunstancial. Sin embargo, hay que destacar que Soto tiene una función de sacrificio pues muere al tratar de salvar las vidas de los obreros, porque Echecopar lo convence de quedarse. Fernández, quien podría tener también un carácter heroico por haberse quedado con Echecopar y haber vuelto a terminar la obra, no lo tiene. Aparece como un profesional correcto que hace lo que le toca hacer sin el carácter titánico de Echecopar.

6. Conclusiones

Collacocha se escribió y puso en escena en un momento en el que se vivía una renovación de las ideas sobre el destino del Perú. Su aporte a este debate es la mezcla de dos rasgos que presenta como inseparables: el desarrollismo y el autoritarismo. En el personaje de Eche copar la obra concentra el ideal de peruano de clase media, es decir en una posición equidistante de los oligarcas y los miserables, cuyo único objetivo patriótico es el trabajo de dominar la naturaleza para propiciar el progreso y la civilización que aliviará la vida de los miserables del país. Todo otro objetivo es rechazado, incluidos la reflexión y el debate. Pero esta no es la única lucha en la que Eche copar está empeñado, así como perfora montañas gigantes, se ha propuesto acabar con las montañas ideosincráticas que, según él, impiden el desarrollo del país: la miopía de la clase empresarial (el directorio de la empresa [1963, p. 47]), la superficialidad de los adulones del poder (su hermano [1963, p.33]) y de las damas limeñas que hacen caridad (su esposa e hija [1963, p. 33]), la clase intelectual y artística (su hijo [1963, p. 33]), la democracia (1963, p. 42), los derechos del hombre (1963, p. 46), el sindicalismo, las posiciones de izquierda y el internacionalismo (encarnados por Bentín [1963, pp. 40-47] y, en suma, todo lo que no sea aquello que concibe que lleva la civilización a cada rincón de un país bárbaro. El autoritarismo y la intolerancia son postulados como necesarios para este propósito.

Sin embargo, la obra no se presenta como una pieza de tesis, ideológica, sino situada más allá o por encima de la política y la ideología. Solari Swayne afirma: “No veo oposición entre realismo y tesis. Si se entiende por realismo objetividad fotográfica como único fin y por tesis un sistema completo de ideas que rige, en todo momento, la acción, me alegraría saber que *Collacocha* no es una obra realista ni una obra de tesis” (1956). Pese a esta declaración, es evidente que la obra requiere una piel realista y alguna tesis porque quiere hablar de la realidad sosteniendo unas ideas que deben pasar como objetivas. Las ideas que expone a través de Eche copar se presentan como verdades puras, absolutas e incontestables, no contaminadas por la ideología ni

el interés político, como sentido común invulnerable a cualquier crítica. La clave de este procedimiento está en la presentación del protagonista, de este hombre capaz de vencer cualquier obstáculo, sea humano o de la naturaleza, es decir, un superhombre, como un hombre humano, de buenas intenciones, paternal (con los indígenas, no así con sus hijos), que tiene como motivación central el amor (un amor que llama “verdadero” [1963, p. 123], lo que implica otro que no lo es), capaz de conmoverse con una flor al borde del abismo, el recuerdo de un paisaje o de la infancia, el paso de un camión por el túnel, pero, sobre todo, en el carácter heroico del protagonista, su sacrificio en aras del progreso del país, su homenaje a los indígenas y a Soto, caídos en la cruzada por conquistar la naturaleza, su transfiguración en el “viejo de las montañas”, esa especie de hombre puro, custodio del pensamiento patriótico que termina conquistando la naturaleza, creando un nuevo Perú con una identidad mestiza, de clase media, moderna.

Esta manera, diríamos sentimental, de presentar el sentido común de una clase media criolla, limeña, que cancela la política, la forma oligárquica o progresista de hacerla, que cree en lo pragmático y se siente parte de la cruzada contra la barbarie (aquí la naturaleza indómita y los indígenas se confunden como algo que hay que dominar/civilizar), quizás es lo que produce de inmediato un consenso tan grande. El realismo de la obra colabora con esto pues permite llegar a un público cuya sensibilidad le es más cercana que la de cualquier experimentación vanguardista o poética. El superhombre requiere de un realismo puntual, que no se pierda en localismos ni rasgos costumbristas, pero a la vez necesita mecanismos sentimentales que lo humanicen. El que Eche copar exista tan vivamente en escena produce el efecto de hacerlo verosímil en la realidad.

En los setenta años que han transcurrido desde que Solari Swayne escribió *Collacocha* ha pasado mucho en el Perú. Las ideas de Solari Swayne expresadas por boca de Eche copar, en cierto sentido, pueden sonarnos ingenuas ahora¹³, pero en esencia su discurso sigue vigente para un amplio sector de las clases alta y media: la idea del atraso de la sierra y la barbarie

de sus habitantes; la actitud paternalista de la clase dominante frente a la clase dominada; la necesidad de desconfiar del ejercicio democrático para preferir la eficacia del autoritarismo; el machismo que prima en nuestra vida social; el tenaz anticomunismo que cancela cualquier visión sustentada, ni siquiera en la lucha de clases, en un espíritu igualitario; la permanente descalificación del ejercicio reflexivo y crítico; el sentimentalismo con el que se pretende maquillar de bondad la violencia. No hay que perder de vista que, a pesar de los cambios producidos en nuestro país en los últimos setenta años, *Collacocha* ha conservado cierta vigencia en los repertorios de instituciones educativas y elencos profesionales⁴. Esto debe hacernos ver *Collacocha* como una obra cuyas ideas y procedimientos formales expresan no las ideas y la estética de una época pasada solamente sino lo que sigue vigente en nuestra identidad: la lucha contra la naturaleza, la idea de que hay que conquistarla, someterla para su explotación como condición para el progreso nacional, es patente hoy en obras de vialidad y la extracción minera y maderera; pero también lo es la lucha por mantener un orden en

el que unos dominan a otros, sobre todo a través de una consistente presión ideológica. Cada vez se hace más evidente que cuatro o cinco millonarios sí pueden oprimir a millones de peruanos y peruanas. Quizás para que no lo parezca se hace necesario seguir diciendo con Echevarría como una verdad absoluta que “un rebaño de elefantes no puede ser acorralado por un paralítico”.

Es necesario señalar también que el modelo ideológico que propone *Collacocha* no se ha reproducido en la dramaturgia peruana. Si revisamos la obra de autores contemporáneos a ella y las generaciones posteriores hasta fines del siglo XX, encontramos que son contrarias ideológicamente a *Collacocha*. La representación que hacen del Perú denuncia la desigualdad, la explotación, la violencia política y cultural, aboga por una transformación del país no basada exclusivamente en la idea desarrollista sino en mejorar las condiciones de las clases dominadas. *Collacocha* parece una excepción en el corpus del teatro peruano de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, responde a una manera de ver la realidad nacional que alcanzó un amplio consenso y que podemos reconocer como vigente aún hoy.

Notas

- 1 En aquellos años se usó el término “teatro poético” para designar una estética teatral opuesta al realismo en la que la imitación de la realidad estaba necesariamente mediada por la estilización y la simbolización. El crítico periodístico Nilo Gutiérrez (1946) dice que la inclinación del teatro moderno es “lo poético”; Aurelio Miró Quesada (1948) habla de un “teatro esencialmente no-realista de las letras de hoy”; Juan Ríos (1953), al hablar de su obra *Ayar Manko*, dice que “pertenece al teatro poético” (p. 21).
- 2 Para el análisis uso la edición de Populibros (Solari S. E., s/f, p. X) como referencia. Los números de página entre paréntesis corresponden a esa edición.
- 3 Álvarez cuenta que el título original de la obra era “En Collacocha no ha pasado nada”, pero que él convenció al autor de cambiarlo por el de “Collacocha” (1994, p. 54 y 56).
- 4 En la versión “revisada” hay una línea en el tercer acto que quizás sea una huella de la primera versión: “con este puño que me queda todavía” (Solari S. E., s/f ¿1963? P. 113). La línea se mantiene en la versión “definitiva” (Solari S. E., 1992, p. 72).
- 5 Hay que recordar que el término “patrón” adquirió una carga extremadamente negativa a partir de la famosa frase acuñada en 1969 por el presidente Juan Velasco Alvarado con motivo de la reforma agraria: “Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza”.
- 6 *Don Quijote* (1946) de Juan Ríos, *Esa luna que empieza* (1946) de Percy Gibson Parra, *Amor gran laberinto* (1947) de Sebastián Salazar Bondy, *Maquillage* (1948) de Jorge Eduardo Eielson, *Loys* (1949) de Bernardo Roca Rey, *Judith* (1948) de Raúl Deustua.

- 7 *Rodil* (1952) de Sebastián Salazar Bondy, *Medea* (1950) y *Ayar Manko* (1953) de Juan Ríos y *Pumapunco* (1955) de Edgardo Pérez Luna.
- 8 Antenor Samaniego, Pedro del Pino Fajardo y Rafael del Carpio.
- 9 Antonio Cornejo Polar habla de "ideología del mestizaje" que busca una "identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada" (2003, p. 13).
- 10 En la versión "definitiva" el texto cambia: "¿Cómo pueden tantos millones de hombres dejarse oprimir, extorsionar, sangrar por un pequeño grupo de canallas? ¿Un rebaño de elefantes acorralados por tres paralíticos?" (Solari Swayne, E., 1992, p. 33)
- 11 En la versión "definitiva" la palabra buitre es reemplazada por cóndor (1992, p. 15).
- 12 En la edición de Populibros (¿1963?) se ha omitido, por error, el parlamento en el que Bentín dice: "También me quedaré yo, ingeniero... si usted quiere" (Solari Swayne, E. 1992, p. 43).
- 13 Cabe anotar que el nieto del autor, al hacer la última edición (2009), señala que cuando su abuelo escribió la obra "había sido ganado por algunos mitos de la época" que idealizaban el desarrollo económico a través de "obras de infraestructura como carreteras, túneles y puentes" que tuvieron un impacto negativo "en pueblos y comunidades indígenas, sus culturas y ecosistemas" (Solari Morgan, 2009, p. 10).
- 14 En 2016, el Teatro La Plaza realizó una nueva puesta en escena dirigida por Rómulo Assereto y protagonizada por Leonardo Torres Vilar (<https://laplaza.com.pe/archivo/>). En 2025, los estudiantes del cuarto año de la carrera de actuación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) presentaron la obra dirigidos por Henry Sotomayor (<https://www.ensad.edu.pe/ppp2025/collacocha/>).

Referencias bibliográficas

- Álvarez, L. (1956, junio 10) El director escénico Luis Álvarez relata cómo concibió el montaje de Collacocha. En *Suplemento Dominical. El Comercio*.
- Álvarez, L. (1994) *Mi grano de arena*. Inédito.
- Analista (1956, mayo 25). Collacocha. En *diario El Comercio*.
- Analista (1958, OCTUBRE 15) Collacocha: avanzada generacional. *El Comercio*.
- Belaunde, F. (1959) *La conquista del Perú por los peruanos*. Ediciones Tawantinsuyo.
- Castro Arenas, M. (1957) Conclusión. En *Nos escriben*, revista *Caretas*, 141, 12-26 de setiembre.
- Cornejo Polar, A. (2003) *Escribir en el aire*. CELACP – Latinoamericana editores.
- Cultura Peruana* (1959) "Collacocha en Madrid", febrero.
- Daniel, J. T. (1970) *La estructura mítica de Collacocha, de Enrique Solari Swayne* [Doctoral dissertation], University of Virginia.
- Elmore, A. (1957) Collacocha. En columna *Culturales de Caretas*, 139, 14 al 29 de agosto.
- Elmore, A. (1957 a) Aclaración. En columna *Culturales de Caretas*, 141, 12 al 26 de setiembre.
- ENSAD (2025) <https://www.ensad.edu.pe/ppp2025/collacocha/>.
- Geiger (1956, mayo 21) Collacocha de Enrique Solari Swayne. En *Crónica de Artes. La Crónica*.
- G.R. (1956, mayo) Collacocha de Solari Swayne. *Cultura Peruana*.
- Gutiérrez, N. (1946) "Esa luna que empieza", *La Crónica*, 28 de agosto.
- Hernández, J. A. (1956, junio 26) E. Solari y su Collacocha. En *Diario El Comercio*.
- Lawson, J. H. (2013) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de ADE.
- Miró Quesada, A. (1948) "Prólogo", *Teatro Peruano Contemporáneo*, Lima: Editorial Huascarán.

- Morris, R. (1977) The contemporary Peruvian Theatre. Graduate Studies 15. Texas Tech University.
- Natella, A. (1971) Enrique Solari and *Collacocha*. Latin American Theatre Review. Spring 39-44. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/112>
- Obregón, O. (2001) *Collacocha*, de Enrique Solari Swayne, la construcción de un paisaje nacional peruano. *Cahiers du CRICCAL*, 26, 2001. Le paysage, v1. pp. 23-36. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2001_num_26_1_1494
- P.L. (1956, mayo 22) *Collacocha* de Enrique Solari en la AAA. *El Comercio*.
- Ríos, J. (1953) "Pertenece al teatro poético dice el autor de Ayar Manko", *La Prensa*, 4 de junio.
- Solari Morgan, S. (2009) Prólogo. En *Obras incompletas*. Enrique Solari Swayne.
- Solari Swayne, E. (1956, 10 de junio) Enrique Solari S., autor de 'Collacocha' resume su obra en tres frases esenciales. *Suplemento Dominical. El Comercio*.
- Solari Swayne, E. (1957) *Collacocha*. Lima: Servicio de Publicaciones de la Escuela Nacional de Arte Escénico (ENAE) (mimerografiado).
- Solari Swayne, E. (s/f ¿1958?) *Teatro Nacional del Perú*, Ministerio de Educación (mimeografiada).
- Solari Swayne, E. (1959) *Collacocha*. Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos (TUSM) (mimerografiado).
- Solari Swayne, E. (1959, 1963) *Collacocha*. En *Teatro Peruano Contemporáneo*. Prólogo de José Hesse Murga. Madrid: Aguilar.
- Solari Swayne, E. (1960, junio-julio) Enrique Solari y *Collacocha*, un binomio coronado por el éxito. *Cultura Peruana*, 144-145.
- Solari Swayne, E. (1961) *Collacocha*. IBM World Trade Corporation
- Solari Swayne, E. (s/f, ¿1963?) *Collacocha*. Populibros Peruanos, serie 1.
- Solari Swayne, E. (1965) *Collacocha*. *Teatro Hispanoamericano tres piezas*. Frank Dauster (comp.). Hartcourt Brace and World.
- Solari Swayne, E. (1969) *Collacocha*. Editorial Rocarme S. A.
- Solari Swayne, E. (1992, 2004) *Collacocha*. Editorial de la Facultad de Letras - Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Solari Swayne, E. (2005) *Collacocha*. Editorial Bruño
- Solari Swayne, E. (2009) *Collacocha*. En *Obras incompletas*. PTYX Editores SAC.
- Solari Swayne, M. (1957, mayo 24) Gran éxito de *Collacocha* y del actor Luis Álvarez. *El Comercio*.
- Teatro La Plaza (2025) <https://laplaza.com.pe/archivo/>.
- Veltrusky, J. (1997) "El texto dramático como uno de los componentes del teatro" En *Teoría del Teatro*, Arcos Libros.
- Vidal, H. (1988). Desarrollismo, teatro y cultura nacional peruana: No hay isla feliz de Sebastián Salazar Bondy y *Collacocha* de Enrique Solari Swayne. *Gestos*, 3(5), 53-84.
- Zapata, A. (2021) *Lucha política y crisis social en el Perú republicano 1821-2021*, Fondo editorial PUCP.

RESEÑAS

Rafael Cerpa Estremadoyro

Jesús A. Meza Morales

Said Ilich Trujillo Valverde

Peralta Barnuevo, P. de y Rivilla Bonet y Pueyo, J. de. (2024). *Desvíos de la naturaleza: O tratado del origen de los monstruos (1695)* (D.F. Slade, Ed.). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

La edición de *Desvíos de la naturaleza: O tratado del origen de los monstruos (1695)*, a cargo de David F. Slade, constituye un aporte significativo para el estudio de la historia de la ciencia, la literatura barroca y el pensamiento médico-teológico en el virreinato del Perú. Publicada originalmente bajo el nombre del cirujano aragonés José de Rivilla Bonet y Pueyo, la obra se atribuye mayoritariamente al polígrafo criollo Pedro de Peralta Barnuevo. Esta atribución, respaldada por el testimonio del propio Peralta en *Lima fundada* (1732) y por el de contemporáneos suyos como el médico francés asentado en Lima Pablo Petit y Carlos Sedamano Saldías y Spínola, colega y antiguo alumno del letrado peruano, se ve contrastada con la posibilidad de una "autoría híbrida". Según señala Slade en la introducción (p. 38), Peralta habría concebido la base filosófico-teológica del tratado, mientras que Rivilla aportó la sección quirúrgica y el relato de los casos médicos. Sea cual sea la exacta división de las tareas, *Desvíos de la naturaleza* se erige como un texto fundacional que aborda un "nacimiento monstruoso" acaecido en Lima en 1694 y donde se reflexiona sobre sus implicaciones científicas, anatómicas, teológicas y filosóficas.

El caso que motiva el tratado es el de un niño nacido con dos cabezas, cuatro brazos y un único tronco, lo que suscitó múltiples interrogantes acerca del número de almas, la validez del bautismo, la función de la anatomía y las causas naturales de tales anomalías. A lo largo de sus diez capítulos —que combinan influencias aristotélicas, cristianas y corrientes médicas renacentistas y primomodernas—, el texto construye la noción de "monstruosidad" como un "desvío" del orden natural, analizando sus orígenes a partir de causas superiores (divinas o metafísicas) e inferiores (naturales o fisiológicas). Para ello, recurre a abundantes referencias de autores clásicos y modernos, como Aristóteles, Agustín de Hipona, Ambroise Paré y Paolo Zacchia, entre otros. Por su parte, el apéndice incluye un compendio de casos quirúrgicos y operaciones que fue redactado presumiblemente por el cirujano Rivilla, quien documenta intervenciones médicas relacionadas con malformaciones y "prodigios".

La edición de Slade incluye una extensa introducción (pp. 15-71) que contextualiza la importancia del texto en diversos ámbitos: el nacimiento de la ciencia ilustrada en América, la consolidación de la identidad criolla, la interpretación de la "monstruosidad" en relación con la teología y las corrientes médicas. Además, Slade aborda la cuestión de la autoría mediante el análisis de la participación de ambos protagonistas en la elaboración del texto, subrayando cómo *Desvíos de*

la naturaleza refleja, en gran medida, las ambiciones intelectuales de Peralta como un joven erudito criollo (pp. 29-38). De este modo, la obra no solo estudia un inusual caso anatómico, sino que también proyecta la ciudad de Lima como un "locus de saber", un espacio capaz de producir conocimiento y rivalizar con los centros peninsulares.

Uno de los principales méritos de esta reedición es que Slade recupera y reordena un documento que, durante siglos, fue editado de manera fragmentaria y, a menudo, de forma errónea. Como él mismo señala, existieron versiones incompletas —como la publicada en *La Crónica Médica* (1887-1888)— o atribuciones unilaterales de la autoría (por ejemplo, exclusivamente a Rivilla o a Peralta), lo que dificultaba una comprensión integral del tratado. En esta nueva edición se presenta íntegramente el texto de 1695, incluidos todos los elementos paratextuales característicos de las obras de la época: prólogo, aprobaciones, licencias y poemas dedicados al autor, además del relevante apéndice de casos quirúrgicos, de gran valor histórico por documentar intervenciones médicas inusuales para el período. Por su parte, la introducción de Slade ofrece un vasto estado de la cuestión sobre la "literatura del monstruo" en la temprana modernidad ibérica y americana, situando la obra en una tradición más amplia. Además, ubica a *Desvíos de la naturaleza* dentro de la genealogía intelectual de Peralta —sus vínculos con Bacon, Descartes y Malebranche— y subraya la diversidad de disciplinas abordadas en el texto: medicina, filosofía natural, teología moral y derecho canónico.

Asimismo, la introducción fomenta perspectivas críticas novedosas sobre la representación de la "diferencia" en el imaginario colonial, evidenciando cómo las reflexiones sobre la "alteridad corporal" y los "desvíos" se entrelazaban con discursos sobre las diferencias étnicas y con una incipiente teratología (pp. 22-24). Slade incorpora aportes de la teoría de la discapacidad (Bearden, 2019; Reagan, 2018) y de los estudios poscoloniales sobre la raza (Hill, 2018), mostrando que la conceptualización del "desvío" involucraba discursos racistas, como la asociación del continente africano con la generación de "monstruos" o la mención de los "mulatos" como parte de una degradación cromática. Además, se destaca la invisibilización del sujeto con discapacidad, dado que el caso del niño y sus padres en el texto peraltiano es descrito casi exclusivamente en términos anatómicos, despojándolos de su dimensión humana. De tal modo, la obra invita a reflexionar sobre cómo los parámetros médicos y teológicos del siglo XVII contribuían a reforzar nociones de normalidad corporal y pureza étnica, poniendo en evidencia

la interrelación entre discursos científicos, teológicos y raciales en el contexto virreinal.

Este enfoque interdisciplinario convierte el libro en un recurso valioso no solo para historiadores de la ciencia, sino también para investigadores interesados en la construcción colonial de la “raza” y en la percepción histórica de la discapacidad. Además, la introducción reivindica la importancia de Lima como centro de producción y legitimación del conocimiento en el siglo XVII. Siguiendo el trabajo pionero de Antony Higgins (2000) sobre la construcción de los archivos criollos, Slade subraya que Peralta, al describir el caso limeño, convierte la ciudad en un espacio donde confluyen debates anatómicos, teológicos y filosóficos, y donde la imprenta actúa como un componente clave para la difusión de tales ideas (pp. 19-20).

Aunque el trabajo de Slade representa un avance significativo en la difusión de este escrito, existen varios aspectos en los que la edición habría requerido un tratamiento más profundo o una estrategia editorial distinta. Un ejemplo es la ausencia de traducciones de los numerosos textos en latín presentes en la obra. En *Desvíos de la naturaleza*, se citan profusamente a autores antiguos y modernos en latín. Si bien Slade reproduce esos pasajes en su forma original, sin embargo, no ofrece —salvo en algunas anotaciones puntuales— una traducción al castellano o al inglés. Además, en los textos latinos transcritos se han detectado numerosos errores introducidos por el propio editor. Por ejemplo, en el cuarteto inicial se lee “inque fiurs Prodigia Prodigia”, cuando debería decir “inque fluis Prodigia Prodigia” (p. 74). Asimismo, en la aprobación del catedrático Diego Joseph de Salazar y Valencia, se transcribe “Natura opera sur quasi ab intelligentia non errante”, cuando lo correcto es “Natura operatur quasi ab intelligentia non errante” (p. 85). La falta de traducción y esos errores dificultan que lectores sin formación filológica o con escaso dominio del latín puedan seguir el hilo argumental, limitando el alcance del trabajo de Slade y reduciendo su potencial impacto académico.

Adicionalmente, las notas explicativas al escrito de Peralta y Rivilla son notablemente escasas. Aunque en la introducción Slade proporciona un interesante marco teórico, el texto base se presenta con pocas notas aclaratorias sobre las numerosas referencias eruditas mencionadas por Peralta o sobre pasajes particularmente complejos, como el papel de la materia en la producción de estos prodigios o la conmixtión de especies, es decir la posibilidad de la existencia de los

“híbridos”, como los centauros, sirenas o grifos, que se consideraban combinaciones de distintas especies animales o de animales con humanos. La incorporación de notas aclaratorias habría enriquecido significativamente la lectura, especialmente al contextualizar alusiones a autores poco conocidos por los lectores de nuestros días, como Martin Weinrich, Jean Bauhin o Paolo Zacchia. Esta omisión limita el acceso del texto para aquellos sin formación especializada en historia de la medicina o teología moral.

Por último, en la introducción predomina el “estado de la cuestión” sobre el análisis textual, lo que se traduce en una ausencia de lectura minuciosa o *close reading*. Si bien Slade reconoce que su introducción no presentará todas las posibles lecturas (p. 16), tampoco ofrece una interpretación propia. Tras afirmar que *Desvíos de la naturaleza* es un “texto rico” (p. 16), el autor se dedica sobre todo a reseñar literatura secundaria: casi treinta páginas (pp. 41-68) resumen estudios sobre esas anatomías de excepción sin un verdadero examen crítico de los diez capítulos del tratado. Por ejemplo, del capítulo quinto de la obra, que redefine la causalidad monstruosa, apenas se menciona la lista de contenidos (p. 40) sin un análisis retórico o conceptual. La importante argumentación teológico-anatómica sobre el asiento del alma en los casos de gemelos unidos por el tórax (caps. 8-10) se cita, pero no se discute; se limita a reproducir un pasaje (p. 17) como prueba de la “ambición” autoral. Asimismo, el apéndice del libro, donde se recopilan diversos casos clínicos, ofrece un valioso material para indagar en las prácticas quirúrgicas coloniales; sin embargo, Slade no proporciona un comentario mínimo de esta sección. En términos metodológicos, esta estrategia contraviene los principios de la crítica textual, privilegiando la metadiscusión sobre el análisis directo del texto.

Con todo, la edición de Slade (2024) de *Desvíos de la naturaleza: O tratado del origen de los monstruos* (1695) constituye una contribución importante al rescate de un texto polifónico, que oscila entre la medicina, la teología y la filosofía natural. Como proyecto editorial, logra situar la obra en un contexto histórico-cultural amplio, resaltando su pertinencia para investigadores del período colonial y para estudiosos de la literatura científica temprana. Sus virtudes principales son la recuperación íntegra del tratado, el detenido análisis sobre la autoría y la presentación de un sólido entramado de referencias críticas que vinculan la monstruosidad con cuestiones de raza y discapacidad.

Referencias bibliográficas

- Bearden, E. B. (2019). *Monstrous kinds: Body, space, and narrative in Renaissance representations of disability*. University of Michigan Press.
- Higgins, A. (2000). *Constructing the criollo archive: Subjects of knowledge in the Bibliotheca Mexicana and the Rusticatio Mexicana*. Purdue University Press.
- Hill, R. (2018). *Sceptres and sciences in the Spains*. Liverpool University Press.

Reagan, L. (2018). Monstrous births, birth defects, unusual anatomy, and disability in Europe and North America. En M. Rembis, C. Kudlick y K. Nielsen (Eds.), *The Oxford handbook of disability history* (pp. 381-399). Oxford University Press.

Rafael Cerpa Estremadoyro

Universidad Nacional Tecnológica de Lima Sur, Lima, Perú

Contacto: rcerpa@untels.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-8876-3373>

Fernández Juncal, C. (Ed.). (2025). El paisaje lingüístico. Un paseo por el discurso público (Colección Cuadernos de Lengua y Comunicación N.º 2) Centro Internacional del Español, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Como no podía ser de otra forma, este libro es una publicación sui géneris. No solo por la naturaleza de un tema tan variado e innovador, de alguna manera, que viene aumentando la atención de investigadores sociolingüistas interesados en conocer cómo se materializa y manifiesta el lenguaje en los espacios, sino porque el formato con el que se presenta la obra y el nivel de las firmas que lo integran justifica esta reseña. En realidad, es un libro difícil de clasificarlo. Por esta razón, una primera mirada al índice evidencia que se trata de un compendio de textos de destacados investigadores, consolidados en sus áreas, que han abordado el estudio del paisaje lingüístico (PL) desde distintas aproximaciones, contextos y ciudades en España. La publicación es producto de una exposición, con el mismo nombre: "El paisaje lingüístico. Un paseo por el discurso público", comisariada por la profesora Carmen Fernández Juncal, editora del libro, que tuvo lugar en la Sala de exposiciones del Centro Internacional del Español de la Universidad de Salamanca, entre el 29 de abril y el 29 de noviembre de 2024. A modo de catálogo, esta obra impresa en papel de excelente calidad y de gran gramaje, donde la fotografía es protagonista y ocupa el mayor espacio, lógicamente, compila seis textos muy cortos, escritos por miembros ilustres de la asociación española de paisaje lingüístico, que funcionan a modo de prefacios de un texto más largo que presenta la editora.

El primer trabajo del libro, "No me digas que no lees", de la profesora Lola Pons Rodríguez, de la Universidad de Sevilla, inicia con una prosa casi poética. Es un llamado a leer la calle que ofrece al lector información fundamental para entender qué es eso del paisaje lingüístico, sus orígenes canadienses y la definición que invita a comprender los "signos verbales" que vemos en espacios públicos, que pueden ir desde un grafiti de rivalidad política a un cartel comercial, un rótulo, una señalización toponímica; es decir, palabras que puede que a veces resulten ininteligibles, pero que en definitiva vienen a ser evidencias del uso del lenguaje para expresar un mensaje, una información, una definición.

El segundo trabajo, "El paisaje lingüístico como realidad plurilingüe", lo firma la profesora Mercedes de la Torre García, de la Universidad Pablo de Olavide, y brinda una reflexión sobre cómo la calle, como espacio público por excelencia, ofrece, de cierta manera, un lienzo para el ser humano que en la ciudad está expuesto a "un capital trashumeante a través de sus textos callejeros, públicos o privados" (p. 11). Se trata de ofrecer al lector una invitación a atender los discursos, traducidos o sin traducir, que se muestran en materiales y formatos diversos; en ciertas zonas, esa realidad multilingüe constituye un entramado donde lenguas

como el chino, árabe, inglés, español, entre otras, tienen relaciones, sin reparar en los significados silentes cuando una lengua está pero no se manifiesta. Toda esa semántica es un foco de interés en los estudios y para los estudiosos de estos temas.

El tercer texto, "*Verba volant, scripta manent...* pero no para siempre", de la profesora Mercedes Quilis Merin, de la Universidad de Valencia, hace referencia a la gramática de Nebrija y a los vestigios de paredes pintadas de Pompeya; indica así que "en nuestras ciudades quedan muestras de esas letras del pasado, pero también son un claro ejemplo de algo consustancial al paisaje lingüístico de ayer y de hoy: su condición efímera, transitoria y netamente temporal y perecedera" (p. 14). De esta manera, se enfatiza que hacerse consciente de esta realidad permite entender la evolución diacrónica del PL y la dinámica de sus signos y el contexto.

El cuarto trabajo, "El valor estético del paisaje lingüístico", de la profesora Iraide Ibarretxe Antuñano, de la Universidad de Zaragoza, exhorta a ir más allá del texto para disfrutar de la riqueza de la pluralidad lingüística, reflexionando también en torno al valor estético de los textos. Esto es, ver qué hay detrás de los nombres de los comercios que presentan gentilicios colectivos, rasgos morfosintácticos de las variedades lingüísticas de la lengua, diminutivos particulares, palabras desconocidas, etc. Todo ello justifica el rol de la disciplina emergente del PL, que intenta dar luz en cuanto a la función representativa del lenguaje y herramientas para comprender mejor la intertextualidad de una comunidad lingüística, sus malentendidos o las interpretaciones que pudieren darle, por ejemplo, un extranjero, a algún signo en un contexto distinto al suyo.

El quinto texto, "Lo que el paisaje lingüístico esconde", de Ricard Morant y Arantxa Martín, de la Universidad de Valencia, presenta una declaración íntima de cómo el PL les ha servido en su recorrido académico-intelectual, estudiando pueblos de la España vaciada, atendiendo mensajes que han perdurado a través del tiempo en muros y suelos, balcones, candados de parejas, rótulos del autobús o ventanas traseras de los coches, bolsas de compras, camisetas, entre otros tantos, para evidenciar y dar rigurosidad a sus objetivos de investigación. Porque para eso sirve esta disciplina, para demostrar la estrecha relación existente entre su gente, que usa el lenguaje y lo deja explícito en los objetos y espacio donde se desenvuelve.

La serie de los seis textos la cierra el profesor de la Universidad de Granada, Daniel M. Sáez Rivera, con "Explotación pedagógica del paisaje lingüístico", que destaca el gran valor apelativo de la ciudad semiotizada

y cómo a través de su PL se asalta, de cierta manera, al ciudadano, por lo que resulta menester entenderlo. De forma inteligente, este apartado sostiene que son múltiples los usos y las explotaciones didácticas que aporta el llevar el PL al aula. Desde la simple utilidad interdisciplinaria, que puede incentivar la reflexión de un lingüista respecto al urbanismo arquitectónico, hasta formas de atestiguar realidades, estudiar la presencia extranjera, las manifestaciones sociales, usos y faltas de ortografía, descifrar un menú en un aeropuerto, entre otras tantas. “El paisaje lingüístico está por todas partes en la ciudad [...] sirve —por tanto— para aprender y enseñar todo lo que la ciudad y sus gentes y sus lenguas son” (p. 20).

En tan solo 20 páginas, este corto libro presenta esos seis textos concentrados y cargados de significancia, que dan lugar a múltiples imágenes y evidencias de ese paisaje lingüístico mostrado en la exposición antes mencionada, para finalmente dar paso a un texto más elaborado, como el del título del libro, “El paisaje lingüístico. Un paseo por el discurso público”, de la profesora Carmen Fernández Juncal, de la Universidad de Salamanca.

El texto está dividido en tres partes. La primera “Paisaje natural y paisaje humano. Los estudios del

paisaje lingüístico”. La segunda, “El análisis del paisaje lingüístico. Los actores del paisaje lingüístico” que incluye, a su vez, otros seis apartados: “Las funciones del paisaje lingüístico”; “La proyección espacial del paisaje lingüístico: de lo local a la ‘singularidad’”; “Los soportes del paisaje lingüístico. Lo permanente y lo efímero en el paisaje lingüístico. Paisaje lingüístico de interior y paisaje lingüístico virtual”; “Los extractos temporales del paisaje lingüístico”; “El paisaje semiótico” y “El paisaje lingüístico como protesta social”. Y la tercera, “El paisaje de la diversidad lingüística y cultural. La convivencia de español con otras lenguas”, que incluye dos apartados: “El inglés” y “El paisaje de la inmigración”.

Este es un libro muy interesante, que ofrece un excelente punto de partida a los interesados, además de una oportunidad muy valiosa para conocer a los principales autores españoles, no los únicos, volcados al estudio y la promoción del análisis del paisaje lingüístico como disciplina emergente y cada vez más utilizada por investigadores a escala global. Su formato y lo concentrado del texto hace gala del impacto que tiene un texto corto, muy en sintonía con las máximas de este tipo de aproximación de la lingüística aplicada.

Jesús A. Meza Morales

Universidad Nebrija, Madrid, España

Contacto: jmeza@nebrija.es / jesusmeza@usal.es

<https://orcid.org/0000-0002-7773-7532>

Valero Juan, E. (2024). *La ciudad tapada: Lima en las relaciones de fiestas virreinales*. Peter Lang.

¿Se puede leer una ciudad? Siempre es posible si se presta atención a la variedad de signos que se hacen presentes en cualquier urbe: su organización, sus plazas, sus estructuras, etc. La labor se puede complicar más si se busca leer una ciudad del pasado, pero no deja de ser una empresa plausible: quedan los planos, algún testimonio puesto por escrito o, incluso, algún rastro refractado en alguna ficción. ¿Y qué pasa si no solo se busca leer una ciudad en un tiempo pretérito, sino que se busca reconstruir la arquitectura efímera de la Lima virreinal? Si se hace bien, se obtiene el muy sugestivo trabajo de Eva Valero Juan *La ciudad tapada: Lima en las relaciones de fiestas virreinales*.

Valero Juan realiza en su texto una investigación sobre las fiestas barrocas, un evento característico del mundo hispánico surgido a partir del siglo XVI en donde se celebraban diversos acontecimientos considerados afortunados por la Corona: la exaltación de un nuevo rey, la canonización de un santo, una victoria militar o —en el caso particular de la América hispana— la entrada de un nuevo virrey. Estas celebraciones representaban un despliegue tan espectacular como fugaz de recursos: una plaza embellecida, carros alegóricos, mascaradas, arcos triunfales, actividades literarias, entre otras. La ciudad se transformaba y se volcaba hacia el festejo. La autora del texto analiza las relaciones que dan cuenta de estos fastuosos eventos e indaga en los vínculos entre fiesta y poder: cómo la hegemonía instrumentaliza la celebración para imponer una determinada ideología, pero también cómo puede existir una contrahegemonía que le responda a ese poder.

El libro está dividido en dos partes que siguen un criterio cronológico: las relaciones de los siglos XVI y XVII se ubican en la primera mitad y las del siglo XVIII y XIX en la segunda. La introducción presenta la premisa del trabajo: analizar cómo se construye la ciudad de Lima en algunas relaciones de fiesta significativas de todo el período virreinal. En este preámbulo, Valero explica que las relaciones de fiestas son textos peculiares, a caballo entre lo histórico y lo literario —pueden ser detalladísimos registros de lo ocurrido, pero también tienen espacio para intercalar poemas, más allá de las propias ambiciones estéticas de los autores— en donde se materializa la metáfora de la ciudad texto. A su vez, el libro nos advierte y nos indica que las relaciones de fiestas son textos con valor jurídico: eran escritos por parte de la élite letrada para dar cuenta al rey de cómo sus súbditos se mantenían en sintonía con lo que la metrópoli quería que sea festejado. Paradójicamente, estas relaciones también fueron el lugar por el que se infiltraron reivindicaciones criollas e, incluso, como muestra el libro en su segunda parte, también de los pueblos indígenas.

La primera parte del texto de Valero, como se indicó, trabaja con las relaciones de los siglos XVI y,

particularmente, XVII. En dichos textos prístinos ya se configuran las líneas directrices sobre las que las siguientes relaciones se mantendrán: producciones tópicas que se enmarcan en la tradición de las *laudes civitatis*. Así pues, Lima será construida a partir de destacar su valor, centralidad y riqueza, utilizando recursos como el empleo de referencias mitológicas clásicas o de la comparación con ciudades de la Antigüedad, como Roma. Si bien esto es algo constante en el corpus del trabajo, los matices son esenciales. La autora muestra que en estas relaciones está patente una búsqueda por enfatizar la concordia de la que, supuestamente, hace gala el virreinato peruano: los gremios y hasta los naturales trabajan en demostrar un feliz sometimiento a la Corona española, la cual tiene un justo imperio y dominio sobre la mejor porción del mundo. Valero destaca, justamente, cómo esta presentación de alegre sumisión esconde una apelación en favor de la tierra americana, la que sostiene con sus riquezas extraídas —sus venas abiertas— a España.

La ciudad tapada cumple muy bien en relevar estas muestras de una naciente conciencia por parte de los criollos de su diferencia frente al español peninsular, ante el cual polemiza y se defiende. Pero Valero también nota, de forma acertada, que otro grupo social aparece de forma problemática en estos textos que, recordemos, tienen carácter oficial: las relaciones de fiestas muestran la paradójica dicotomía entre el enaltecimiento del inca y la visión del indio como “buen salvaje”. La posición de los naturales y su participación en la organización y en la ejecución de las fiestas es un asunto problemático que se deja traslucir en las líneas de las relaciones, algo que solo se agudizará a lo largo del tiempo.

De las relaciones estudiadas en este capítulo me parece particularmente destacable la *Festiva pompa* de Luan Meléndez, un texto sobre la fiesta a raíz de la beatificación de Rosa de Lima, la futura santa. Valero es muy hábil al mostrar cómo este texto es un ejemplo paradigmático del uso de tales obras —y de las celebraciones en sí— para las reivindicaciones criollistas. Presentar la beatificación como la prueba innegable del éxito de la cruzada evangelizadora en América sirve también para exaltar a los descendientes de los españoles, es una gran excusa para repetir que la nueva beata es un fruto de estas tierras: patria criolla que es un espacio privilegiado que debería considerarse un nuevo centro de la civilización.

La segunda parte, que se centra en los siglos XVIII y XIX, cumple con presentar las continuidades y las rupturas en las relaciones de fiestas que se siguieron produciendo. Valero muestra cómo estos textos acompañan en su mutación a una Lima destruida y reconstruida: la fiesta puede ser el punto de partida para una renovación. Por otro lado, las reivindicaciones criollas han devenido espinosa dificultad. La respuesta es la di-

plomacia, en las fiestas, los descendientes de los españoles nacidos en América renovarían sus votos de sumisión para acallar cualquier posible sindicación sediciosa.

Destaca el análisis de dos textos de Esteban de Terralla y Landa encargados por Bartolomé de Mesa Túpac Yupanqui, un distinguido miembro de la élite colonial indígena que además de solicitar la redacción de los mismos, fue una figura importante en la elaboración de las fiestas que celebraron el advenimiento al trono de Carlos IV. La Lima criolla —tan presente en los otros textos revisados en *Lima tapada*— es apropiada por la nación índica, con todo lo paradójico que esto resulta y que lleva a situaciones contraintuitivas como que la lengua española se ubique por encima de la lengua quechua. Se debe entender que todo es parte de una negociación en la que la élite indígena se encuentra buscando un mejor posicionamiento social, en un contexto marcado por la derrota de la revuelta de Túpac Amaru II. Así pues, este grupo social hará suyas, por ejemplo, las transformaciones aculturadoras que presentan al indio rodeado de elementos de la mitología clásica.

El último texto analizado —una relación de 1807 sobre los festejos ocurridos a raíz de la derrota inglesa en su afán de conquistar Buenos Aires y Montevideo— ya pertenece al período final de la época virreinal y le permite a Valero mostrar la dicotomía entre un Buenos Aires que se prepara para la gesta independentista y una Lima conservadora que se mantiene en sus viejas tradiciones y que será el último bastión de la Corona española en América. Podemos agregar nosotros, como dato pintoresco, que cuando en 1821 don José de San Martín proclama la independencia, el hecho fue festejado en Lima a la manera de las viejas fiestas barrocas reseñadas y analizadas en *Lima tapada*.

En suma, el texto de Eva Valero es un gran aporte a los estudios sobre la época colonial. Es riguroso con sus fuentes —a las que cita profusamente— y establece un productivo diálogo con estudios anteriores sobre el tema. El rigor metodológico no está reñido con una escritura ágil que permite al lector disfrutar de un sesudo estudio sobre un pasado que nos recuerda al presente: al poder le conviene divertir para dominar.

Said Ilich Trujillo Valverde

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú

Contacto: said.trujillo@pucp.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-3793-3632>

Letras

Letras (Lima) es la revista de investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fundada en 1929 por el entonces decano José Gálvez Barrenechea. La revista es una publicación que divulga la comunicación de investigaciones y estudios en el ámbito de los estudios humanísticos.

La revista tiene periodicidad semestral y aparece en junio y diciembre; está dirigida a la comunidad científica de investigadores en Ciencias Humanas. Su público objetivo es también el de los investigadores en Ciencias Sociales dado el carácter interdisciplinario de las investigaciones realizadas.

Objetivos

- Publicar la producción científica en el ámbito de las humanidades y las artes, fruto de la labor de investigación realizada a nivel nacional y se incorpora la colaboración internacional.
- Fortalecer la presencia y el valor social de las ciencias humanas a partir de la construcción de un conocimiento apoyado en instrumentos de valor científico.
- Contribuir a la consolidación de una comunidad científica de humanistas en el ámbito nacional e internacional.
- Incentivar la investigación en el ámbito de las humanidades de modo que, a su vez, se promueva la reflexión sobre aspectos cruciales de nuestra vida cotidiana, social y política.
- Alentar la investigación multidisciplinaria desde el ámbito de las humanidades.
- Difundir una revista académica de acceso abierto y cumplir con la normas y estándares de calidad requeridos por los servicios de indexación internacionales.
- Fomentar las buenas prácticas en la investigación y la ética académica.
- Privilegiar los espacios de reflexión propios de los estudios literarios, lingüística, artes y humanidades en general.

Enfoque y alcance

Misión

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

Enfoque y alcance

Letras (Lima) es la revista de investigación destinada a la publicación de artículos y estudios resultados de investigación original, revisión bibliográfica y artículos de opinión vinculados a los estudios humanísticos en el ámbito peruano y latinoamericano, con énfasis, pero no limitado a:

- Literatura y teoría literaria
- Lenguaje y lingüística
- Artes y humanidades (general)

Políticas editoriales

Normas para autores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Normas para revisores

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Buenas prácticas editoriales

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Políticas de acceso abierto

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Envíos

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

Letras

Letras (Lima) is the investigation journal of the Faculty of Letters and Human Sciences of the National University of San Marcos founded in 1929 by Jose Galvez Barrenechea. The dean at the time. The journal is a publication that tells about the communication of investigations and studies in the area of human studies.

It is a biannual journal that appears in June and December, it is address to the scientific community of researchers in Human Sciences. Its target audience is also the same target audience of the researchers in Social Sciences given the multidisciplinary character of the developed investigations.

Objetives

To publish the scientific production in the area of humanities and arts, product of the research word developed nationally and, it is added the international collaboration.

- To strengthen the presence and social value of human science from the construction of knowledge supported in instruments of scientific value.
- To contribute to the consolidation of a scientific community of humanists nationally and internationally.
- To encourage the investigation in the area of humanities in a way that it promotes the reflection of crucial aspects of our daily, social and political life.
- To encourage the multidisciplinary investigation from the area of humanities.
- To spread an academic journal of open access and to fulfill with the rules and quality standards required by the services of international indexing
- To foment good practices of investigation and academic ethics.
- To favor the spaces of reflection proper of the literary studies, linguistics, arts and humanities in general.

Aims and scope

Mission

To publish research articles, bibliographic review and opinion articles, related to humanistic studies at a national and international level.

Approach and scope

Letras (Lima) is the research journal intended for the publication of articles and results of original research studies, bibliographic review and opinion articles related to humanistic studies in the Peruvian and Latin American field with emphasis but not limited to:

- Literature and literary theory
- Language and linguistics
- Arts & Humanities (general)

Editorial policy

Author Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/authorGuidelines>

Reviewer Guidelines

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/reviewGuidelines>

Best Practice Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/bestPractice>

Open Access Policy

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/openAccessPolicy>

Submissions

<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/about/submissions>

ESTUDIOS

Juan A. González Delgado

Las reformas del Hospicio de Huérfanos de Nuestra Señora de Atocha de Lima durante el siglo XVIII

Juan Carlos La Serna Salcedo

Vistas de la montaña. Tarjetas postales y consumo visual amazónico en el Perú de entresiglos (1896-1919)

Marco Antonio Caparó Aragón

Estudios de arte peruano en cátedras de secciones Letras e Historia, de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras (1931-1937)

Gonzalo Ramírez Herrera

Sobre la inconmensurabilidad de paradigmas: una visión crítica

Enrique Ferrari

“Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enriquez: la reanudación del mito de Prometeo para narrar la reacción a la violencia machista

Alfredo Dillon

Cinco versiones de un triángulo: las transposiciones de “La intrusa” de Jorge Luis Borges

Conrado J. Arranz Mínguez

Confluencias y divergencias en torno al folklore y la literatura mexicana a inicios del siglo XX. Las visiones antagónicas de Rubén M. Campos y Alfonso Reyes

Diana Nicole Macuri Arquíñigo

Una aproximación a la función de las ediciones bilingües y monolingües de literatura quechua en la editorial peruana Pakarina Ediciones

Gerardo Castillo Guzmán

Representaciones visuales de una ciudad amazónica contemporánea: reflexiones sobre el ‘espacio fluvial’ iquiteño

Francesco De Nicolo

Un “artista cuyas obras parecen romanas”: Medoro Angelino (1560-1633) en Perú a través de nuevos documentos

Alfonso Santistevan

Desnudando al superhombre: a setenta años de “Collacocha” de Enrique Solari Swayne

RESEÑAS

Rafael Cerpa Estremadoyro

Peralta Barnuevo, P. de y Rivilla Bonet y Pueyo, J. de. (2024). *Desvíos de la naturaleza: O tratado del origen de los monstruos* (1695) (D. F. Slade, Ed.). Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.

Jesús A. Meza Morales

Fernández Juncal, C. (Ed.). (2025). *El paisaje lingüístico. Un paseo por el discurso público* (Colección Cuadernos 117

y Comunicación N.º 2) Centro Internacional del Español, Ediciones de la Universidad de Salamanca.

Said Ilich Trujillo Valverde

Valero Juan, E. (2024). *La ciudad tapada: Lima en las relaciones de fiestas virreinales*. Peter Lang.