

LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América



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

LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
Y CIENCIAS HUMANAS

Vol. 87, N.º 125, enero - junio 2016
Lima, Perú

LETRAS

ÓRGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Vol. 87, N.º 125



enero-junio 2016

ISSN: 0378-4878 - ISSN-e: 2071-5072

<http://dx.doi.org/10.30920/letras>

CONTENIDO

ESTUDIOS

Jairo Valqui, Michaela Ziemendorff

Vestigios de una lengua originaria en el territorio de la cultura chachapoya ...5

Eduardo Huaytán

"Temprano hay que ser hombre". Masculinidades, educación sexual y confesión en *Amor Mundo* de José María Arguedas33

José Eduardo Cornelio

Un encuentro entre pintura abstracta y poesía quechua. Szyszlo, Westphalen y Arguedas hacia una 'tradicón peruana' en la plástica (1952-1963).....51

Enrique E. Cortez

José María Arguedas, etnógrafo: campo cultural y mestizaje.....69

Daiana Nascimento dos Santos

En la huella de *Changó* se reescribe la historia: representación y relectura en la narrativa latinoamericana contemporánea93

Alonso Estrada-Cuzcano, Karen Lizeth Alfaro-Mendives Presencia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la Bibliotecología Peruana: Estudio historiográfico	105
Carlos Villacorta La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010.....	123
Mario Rodríguez Fernández, María Elena Esparza Pezo El detalle como transgresión al poder disciplinario en “Anacondas en el parque” de Pedro Lemebel*	135
REVISTA DE REVISTAS	159
RESEÑAS	161

ESTUDIOS

Vestigios de una lengua originaria en el territorio de la cultura chachapoya

*Vestiges of a native language in the territory
of the Chachapoyas culture*

JAIRO VALQUI

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

jvalquic@unmsm.edu.pe

MICHAELA ZIEMENDORFF

Universidad de Colonia

mziemendorff@gmail.com



Resumen

Previas investigaciones basadas principalmente en la toponimia y antroponimia de la zona antiguamente habitada por los pueblos de la cultura chachapoya en el sur del departamento de Amazonas han permitido establecer la hipótesis de una lengua originaria preincaica, sustituida por el quechua antes de la Conquista. Las fuentes disponibles, sin embargo, no dan ninguna razón de dicha lengua, por lo que el presente artículo recurre a un análisis lingüístico para determinar si la toponimia y antroponimia han conservado vestigios de una o varias lenguas en la región ocupada por esta cultura y si, por lo tanto, es justificado referirse a una «lengua chacha». Este estudio desarrolla principalmente un trabajo de campo enfocado en el análisis de vestigios toponímicos prequechuas que permite sostener vestigios de una lengua originaria en parte del territorio de los chachapoya.

Palabras claves: toponimia, antroponimia, cultura chachapoya, «lengua chacha», Amazonas

Abstract

Previous research which focused on the toponymy and anthroponymy of the ancient peoples of the Chachapoyas culture in the southern portion of the Amazonas region has led to the hypothesis of a pre-Inca original language, later supplanted by Quechua prior to the Spanish Conquest. The extant historical documents, however, do not mention any such pre-Quechua language in this geographical area. This article presents a linguistic analysis to determine if the toponymy and anthroponymy have preserved vestiges of one or more languages in the region occupied by this culture, and therefore, if it is justifiable to refer to a *chacha* language. The study concerns itself primarily with field work focused on the analysis of pre-Quechua place names that sustain the concept of an original language in part of the Chachapoyan territory.

Keywords: Toponymy, Anthroponymy, Chachapoyas culture, Chacha language, Amazonas.

Recibido: 15/4/16 Aceptado: 20/5/16

Introducción

Los documentos coloniales más importantes que han sido encontrados hasta el momento sobre el pasado de las provincias de Chachapoyas y Luya en el sur del departamento de Amazonas han reportado en términos lingüísticos la existencia de una sola lengua anterior al castellano: el quechua. Documentos como el primer libro de Cabildos de San Juan de la Frontera de los Chachapoyas de 1538 o el expediente del Repartimiento de Leymebamba y Cochabamba (1572-74) atestiguan que los pobladores locales utilizaban la *lengua del inca*¹. Sin embargo, los topónimos y antropónimos consignados en los archivos locales y de uso actual evidencian la posible existencia de una o más lenguas distintas al castellano y al quechua en esta parte del departamento de Amazonas.

Estos indicios y otros, analizados en su momento por estudiosos como Langlois (1939), Zevallos Quiñones (1966), Torero (1989) y Taylor (1990), han

1 En el expediente Repartimiento de Leymebamba y Cochabamba se atestigua que los intérpretes de uno de los litigios más importantes por el cacicazgo principal de Leymebamba y Cochabamba eran hablantes de castellano y quechua. En el documento del 25 de marzo de 1574 se lee que «el señor corregidor tomo e rrecibio juramento por Dios nuestro señor por la señal de la cruz en forma de derecho de todas dichas lenguas yenterpretes, que son ladinos en lenguas castellana y en la del Ynga...» (Transcripción de Schjellerup, 2005: 583).

permitido conocer algunas características de este complejo idiomático del cual se resalta, por un lado, su tendencia de raíz monosilábica presente en la composición de antropónimos por la repetición de una misma sílaba como *Pispis*, *Samsam*, *Solsol*; y, por otro lado, su sistema toponímico caracterizado por las terminaciones *-gat*, *-lap*, *-lon*, *-mal* y *-huala*. Estas evidencias han sido vinculadas con una cultura local denominada *chachapoya* y algunos investigadores han sostenido la tesis de una «lengua chacha» (Cf. Torero 1989) o una *lengua de los antiguos chachapuya* (Cf. Taylor 1990) que representaría esta relación.

Sin embargo, mientras la arqueología y etnografía han podido comprobar la existencia de diversos rasgos comunes para todo el ámbito de la cultura chachapoya, la tesis de una lengua común y propia de la antigua cultura todavía carece de fundamento. Por lo tanto, en este artículo, se indaga el vínculo propuesto entre la cultura chachapoya y el sistema lingüístico que dejó, principalmente, los vestigios toponímicos aún presentes en la zona. Para cumplir este fin, los objetivos que se persiguen son dos: por un lado, comprobar la pertenencia de las terminaciones toponímicas propuestas con la cultura chachapoya y, por otro lado, reunir evidencia en cuanto al significado de las terminaciones toponímicas registradas. El artículo está organizado en cuatro secciones: en §1 se presentan los antecedentes del trabajo de investigación, en §2 se detalla la metodología de investigación, en §3 se presentan los resultados del trabajo de campo y §4 se analizan los datos obtenidos.

I. Antecedentes

Los principales antecedentes de investigación lingüística que proponen la existencia de una lengua distinta al castellano y el quechua en el sur de Amazonas están basados en datos obtenidos de la toponimia y la antroponimia local. En el campo de la toponimia, el acercamiento de Langlois (1939) ofrece la primera observación de las terminaciones toponímicas *-ate*, *-on* y *-mal*. De estas, las dos primeras son luego reanalizadas como *-gat* y *-lon* por otros investigadores, y el componente *-mal* permite al autor vincular una posible lengua extinta de esta región del Perú con alguna otra lengua del Yucatán a través de una comparación intuitiva, sin ningún tipo de análisis riguroso, entre los topónimos del valle del Utcubamba como Panamal, Ocumal, Osmal, Cuémal y los topónimos de la península del Yucatán como *Uxmal*, *Itzamal*, *Chetumal*, *Ulumal*, *Cuzumal* (Cf. Langlois 1939: 99).

Como hipótesis de trabajo se podría investigar la difusión de algunas terminaciones dentro y fuera de la zona considerada históricamente como chachapuya, por ejemplo, *gat*, *gate*, *gache*, *cache*, *gote* (¿variantes?), cuyo valor léxico podría ser 'río' o 'agua' (cf. *shíngache* (La Jalca), *gache* (Conila), *jamingate* (Oltó), *tóngate* (Colcamar), *gollongate* (Santo Tomás), nombres de ríos); *mal*, de lejos la terminación más difundida entre los topónimos y cuyo sentido podría ser 'llanura', 'pampa' (existe un topónimo de Olleros, *yulmal*, cuya primera parte *yul*, es el nombre de un árbol local que aparece frecuentemente entre los nombres chachapuyas); *lap*, *lape* es la terminación de varios grupos de ruinas antiguas: *conílap*, *yálap*, *cuélap* y podría designar una fortaleza o un pueblo fortificado; *huala* significa tal vez 'cerro' (cf. *shukahuala*, nombre de un cerro, *shuka* significa 'gallinazo' en el quechua local; *huala huala* es el nombre de una cordillera). (Taylor 1990: 133).

En el campo de la antroponimia, el listado de 645 apellidos de «indios chachapoyanos» registrado por Zevallos Quiñones (1966) es sin duda una de las mejores evidencias sobre los apellidos locales con registro más antiguo en la zona. Los documentos utilizados datan, en su mayoría, de fines del siglo XVI y su origen corresponde a diferentes zonas donde estuvieron asentados los pueblos chachapoya o fueron llevados como *mitmas*. Una de las principales observaciones identificadas por este investigador es la peculiaridad de los antropónimos chachapoya que contrastan con otros de lenguas como el mochica, el culli, el quechua o el aimara.

Comparando este material con apellidos indígenas provenientes de otras partes del Perú, donde antiguamente se hablaron otras lenguas y dialectos, contrasta el fuerte exotismo de los nombres chachapoyas, que en su mayoría no presenta conexión alguna con los de las lenguas mochica, culli, cauqui y las de Piura; si descontamos un minúsculo porcentaje de quichuismo incaico y otro de origen yunga costeño originado por el régimen de mitimaes instalados, tampoco aparece relación con las lenguas quechua y aimara (Zevallos Quiñones, 1966: 4).

Otra observación se relaciona con los componentes iniciales de los apellidos que estaban constituidos por *coll*, *cui*, *cul*, *ulla*, *chan*, *chec*, *chi*, *ga*, *gua*, *hoc*, *lla*, *oc*, *sub* y *ton*, y los componentes finales en donde resaltan las formas *al*, *el*, *ul*, *da*, *et*, *it*, *ot*. Según el análisis del autor, el uso del componente *hoc-* parece privativo del género femenino, ya que este se aplica regularmente en los nombres de mujeres.

En un análisis más lingüístico de estos antropónimos, Taylor (1990) sostiene que esta lengua era de raíz monosilábica, ya que varios de los apellidos están compuestos por una sola sílaba como *Cam*, *Det*, *Dop*, *Oc*, *Pul*, *Sup*, *Yus*, *Yull*, y los que contienen más de una parecen ser un conjunto de varios elementos

monosilábicos como *Acac*, *Huchuc*, *Pispis*, *Samsam*, *Solsol*. Por otra parte, el autor presenta las posibles formas canónicas de la composición silábica basadas en los apellidos, a saber, VC, CV, CVC, CGV, CVG, CGVC, CVGC, en las que G representa las semivocales *w* y *j*. De acuerdo con sus indagaciones, Taylor propone que la lengua posea por lo menos cinco vocales /i/, /e/, /a/, /o/ y /u/, y que su sistema consonántico se clasificaba en veintiún posibles segmentos como se muestra en la tabla 1.

<i>Oclusivas sordas</i>		/p/	/t/		/k/	
	Sonoras	/b/	/d/		/g/	
	Nasales	/m/	/n/	/ɲ/		
<i>Laterales</i>			/l/	/ʎ/ (LL)		
<i>Vibrante</i>			/r/(?)			
<i>Fricativas sordas</i>		/f/	/s/	/sh/ (X)		/h/ (?)
	Sonoras	/b/ (V,B?)				
<i>Africadas</i>			/c/ (TZ?)	/ch/ (CH)		
<i>Semivocales</i>		/w/ (V,U?)		/y/		

Tabla 1. Consonantes de la lengua de los chachapoya.

Fuente: Taylor (1990: 127)

2. Metodología e instrumentos

2.1 Determinación del objeto de estudio

Si bien algunos antecedentes revisados han postulado que los vestigios toponímicos y antroponímicos presentados en §1 pertenecerían a una lengua extinta denominada *chacha* o se ha propuesto su vínculo con los antiguos chachapoyas, resulta necesario confirmar esta supuesta conexión entre los datos lingüísticos y la cultura local que se desarrolló en esta parte del departamento de Amazonas. Para lograr este fin, utilizamos los antroponimos recopilados por Zevallos Quiñones (1966), ya que este documento consigna el sistema tradicional de transmisión de apellidos que se seguía aplicando a inicios de la época colonial por los diferentes pueblos que pertenecían a la cultura chachapoya.

Un primer cotejo entre los vestigios toponímicos y los antroponimos chachapoya indica que, de las terminaciones toponímicas *-gat*, *-mal*, *-lon*, *-huala* y *-lap*, propuestas como de la lengua que hablaron los chachapoyas (Taylor, 1990), solo *-gat* (con sus variantes entre ellos *-cat*) y *-mal*³ están presentes en

3 Un total de 11 antroponimos registrados termina con alguna variación de *-gat* y un total de 9 en *-mal*.

ambos casos. De la comparación hecha, se registra un solo apellido con terminación *-guala* (quizás *-huala*), no se constata la presencia de la terminación *-lon*, de cierta frecuencia en la toponimia de la zona chachapoya, y solo se atestiguan dos variaciones en cuanto a la terminación *-lap*, que aparece en las formas de *-lap* y *-llap*⁴.

Por datar de los siglos *xvi* y *xvii*, los antropónimos están escritos con una grafía cercana a la pronunciación nativa del lugar, lo que resulta interesante sobre todo para el caso de *-gat*, que presenta variantes similares a las toponímicas, como *-gache*, *-gate* y *-cate*, pero también registra varias formas sin vocal *-e* al final como *-cat*, *-cot* y *-gat*. Estas últimas formas no presentan correspondencia con las terminaciones toponímicas.⁵

(1) Listado de antropónimos que terminan en *-gat* registrado por Zevallos Quiñones (1966)

<i>Changot</i>	(Luya, 1599; Yapa, 1587)
<i>Gochegat</i>	(Yapa, 1587)
<i>Gullacot</i>	(Yapa, 1587)
<i>Gamgache</i>	(Yapa, 1587)
<i>Muchagache</i>	(Yapa, 1587)
<i>Muagate</i>	(Yapa, 1587)
<i>Hochcat</i>	(Leymebamba y Balsas, 1735)
<i>Hochgate</i>	(Leymebamba y Balsas, 1735)
<i>Pochcate</i>	(Yapa, 1587)
<i>Huchcat</i>	(Leymebamba y Balsas, 1735)
<i>Yancot</i>	(Yapa, 1587)

En el caso de la terminación *-mal*, al igual que en los topónimos, no se constata variación alguna en los antropónimos.

(2) Listado de antropónimos terminados en *-mal* registrado por Zevallos Quiñones (1966)

<i>Puymal</i>	(Chachapoyas, 1598)
<i>Sichmal</i>	(Gopara, 1597)

4 Solo dos antropónimos terminan en *-lap*, mientras existen cinco apellidos con la terminación *-llap*, tres de ellos presentan incluso la terminación *-mallap*.

5 En la investigación toponímica se ha registrado tan solo un caso de terminación en consonante: *Cuchcat*, en el distrito de La Jalca (Chachapoyas).

Xazmal (Gopara, 1597)

Yasmal (Gopara, 1597)

Olmal (Leymebamba y Balsas, 1735)

Paymal (Leymebamba y Balsas, 1735)

Sanacmal (Gopara, 1597)

Citimal (Gopara, 1597)

Estas observaciones no solo constituyen un indicio para asegurar por ahora la pertenencia de las formas lingüísticas *-gat* y *-mal* al idioma usado por los chachapoyas, sino que, por su alta frecuencia entre los antropónimos, también confirman la selección de estas dos terminaciones toponímicas para su estudio en la zona de influencia de esta cultura. En ese sentido, *-gat* y *-mal* se convierten en nuestras dos terminaciones toponímicas vinculadas con la cultura chachapoya.

2.2 Determinación del área de estudio

Después de comprobar que estas dos terminaciones toponímicas están relacionadas con la cultura chachapoya, como se ha visto anteriormente en la comparación antroponímica, queda pendiente establecer su relación en el ámbito territorial con los pueblos chachapoya. En esta línea, las investigaciones histórico-arqueológicas realizadas hasta la fecha en los Andes y Amazonía del nororiente del Perú, aunque todavía lejos de ser exhaustivas, han logrado definir el área antiguamente habitada por la cultura preincaica de los chachapoyas. Aunque eran pueblos independientes, las diferentes características compartidas entre todos los grupos, entre ellas patrones arquitectónicos⁶, rasgos culturales⁷ y técnicas agrícolas⁸, han permitido clasificar a las poblaciones que habitaban la zona en cuestión como pertenecientes a una misma cultura (Schjellerup, 2005; Kauffmann y Ligabue, 2003).

6 P. ej. las emblemáticas casas redondas (Koschmieder 2012: 13).

7 Como el culto de cabezas trofeo, el cual se practicaba desde la zona norte, p. ej., Putquerurco (Lámud), hasta la zona sur, p.ej. La Petaca (Leimebamba), y la producción de textiles de alta calidad (Koschmieder 2012: 15).

8 Lerche (1986: 40-41).

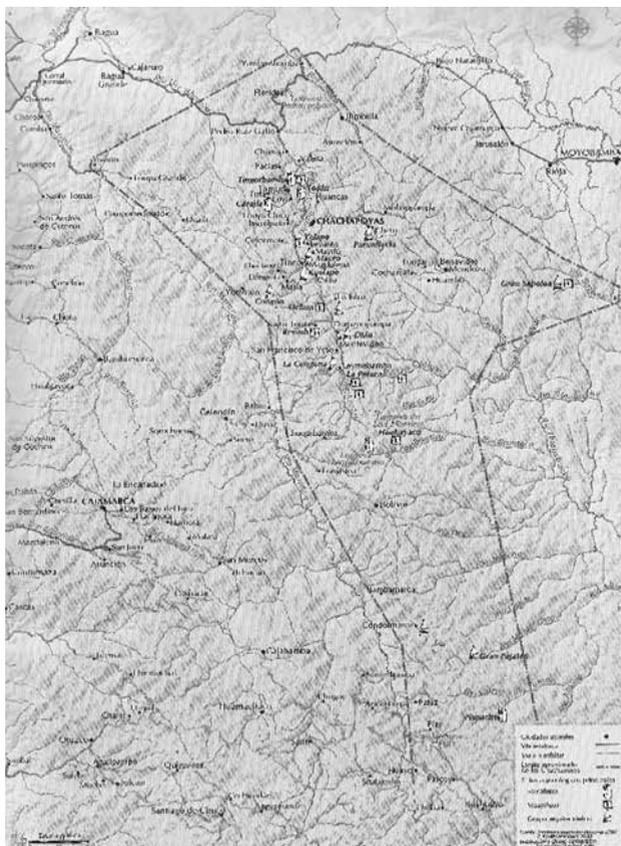


Figura 2. Extensión comprobada de la cultura chachapoya.

Fuente: Kauffmann y Ligabue, 2003: 23.

En su apogeo, dicha cultura llegó a ocupar gran parte del territorio del actual departamento de Amazonas, además de sectores colindantes de los actuales departamentos de La Libertad y San Martín (véase la figura 2). Una primera revisión de los registros disponibles⁹ con respecto a las formas toponímicas *-gat* y *-mal* en este espacio territorial, demuestra que las dos terminaciones presentan una alta frecuencia dentro del territorio con evidencias arqueológicas de la cultura chachapoya¹⁰. La terminación toponímica *-mal* no presenta

9 INEI, DIRCETUR Amazonas, diversas investigaciones arqueológicas (véase la bibliografía).

10 Tomando por referencia los datos del SIGMED (centros poblados), ING (topónimos diversos) y MINEDU (cerros y ríos) por departamentos, frente a 69 topónimos con terminación en *-mal* en

variación en su forma, aparece con muy poca frecuencia fuera de este territorio y, hasta el momento, no ha sido relacionada con otras lenguas. Caso distinto se da con la terminación toponímica *-gat*, que al parecer presenta variación en su forma, pues aparece con frecuencia relativa en otros espacios no chachapoyas, y se vincula con otras posibles lenguas colindantes.

Como se ha observado en la figura 1, Torero (1989), aparte del área idiomática chacha, propone un área idiomática CAT que abarca distintas provincias de los actuales departamentos de Cajamarca, Amazonas, La Libertad y Lambayeque. Plantea el área CAT como un territorio toponímico marcado por el segmento final *-cat* o *-cot* y sus variantes *-gat* y *-got* apoyados por una *e* final en varias provincias de los departamentos mencionados y con alta frecuencia en Cutervo, Cajamarca, Celendín, Contumazá, Luya, serranías de Ferreñafe y vertientes marítimas de Chota. Una de las variantes en el área CAT, *-gat*, es semejante a la forma atestiguada en el área chacha (Cf. Taylor, 1989) incluso con un significado similar. Esto, por un lado, descarta la posibilidad de identificar la terminación *-gat* y variantes como una característica exclusiva del idioma chacha, y por lo tanto una herramienta adecuada para delimitar con seguridad el área idiomática del chacha. Por otro lado, evidencia la necesidad de comprobar su pertenencia, sea de préstamo u originaria, a la lengua en cuestión, así como de identificar sus variantes en la zona.

Por lo expuesto arriba, por una parte, queda bastante clara la relación de la terminación toponímica *-mal* con el ámbito territorial chachapoya y, por otro lado, se levanta una controversia con respecto a la terminación *-gat* y sus variantes. Si bien se puede confirmar su relación con la cultura chachapoya, tanto por su vínculo con los antropónimos chachapoya como también por su presencia en el territorio chacha, emerge una nueva pregunta sobre la relación de esta terminación toponímica con la cultura chachapoya y otras del área toponímica CAT que propone Torero.

2.3 El topónimo como signo lingüístico

La controversia en torno a *-gat* y variantes como *-cat* (en referencia al área CAT y chacha) demanda comprobar, en primer lugar, su pertenencia al ámbito territorial chachapoya y, en segundo lugar, a identificar sus variantes posibles en dicha zona. Con este objetivo, la toponimia, como ciencia que estudia los nombres de los lugares geográficos entendidos aquí como topónimos y, por

Amazonas, se encuentran tan solo 9 en Cajamarca, al igual que en Piura, 3 en La Libertad, 2 en San Martín y 1 en Lambayeque.

extensión, los sistemas de denominación elaborados por los grupos humanos (Cf. Solís, 1997), se convierte en el marco teórico que guiará el presente estudio. Este marco en particular resalta entre sus disciplinas fundamentales tanto a la lingüística como a la filología (Cf. Cerrón-Palomino, 2015) y el estatus del primero se le asigna en la medida que esta última formaliza el estudio de los topónimos como signos lingüísticos.

Entendido un topónimo como la asociación entre un significante y un significado, este responde a una categoría gramatical denominada nombre y puede constituirse como una palabra, una frase u oración nominalizada. En el significado, los topónimos están sugeridos socialmente por una serie de motivos, por ejemplo, los geográficos como sucede en los topónimos con la terminación *-gat* en su variante *-gach*, p.e., *Singache* ['siŋ.ga.tʃe] y *Tongache* ['toŋ.ga.tʃe] en la Jalca Grande (Chachapoyas) que hacen referencia a un río y un pozo, respectivamente. Al parecer, el componente común de estos topónimos *-gache* se asocia con el significado de 'recurso hídrico'. En el significante, el topónimo está compuesto por unidades fonológicas que pertenecen a una lengua específica. En una primera aproximación, el componente *-gache* 'recurso hídrico' parece estar compuesto por cuatro unidades fonológicas que forman parte de la morfología de una lengua, a saber, /-ga.tʃe/. Esta terminación toponímica /-ga.tʃe/ con el posible significado 'recurso hídrico', al añadirse a los otros componentes aquí presentados como ejemplos, siŋ-ga.tʃe y toŋ-ga.tʃe, conforma una categoría gramatical denominada nombre. Por hacer referencia a lugares geográficos, a estos nombres se los denomina topónimos.

Hay que tomar en cuenta que los topónimos no solo están sugeridos por el contexto geográfico o ambiental como se ha ejemplificado arriba, sino que estos también pueden estar motivados por hechos históricos o culturales (Cf. Cerrón-Palomino, 2015; Chávez, 2003; Solís, 1997). Para Solís (1997), existen dos tipos de topónimos: los reales, que se relacionan con la naturaleza donde se desenvuelve el ser humano, como las configuraciones geográficas o relieve, las propiedades físicas del terreno, el cromatismo, los recursos zoológicos, botánicos, hidrológicos, etc., y los ideales, que resultan de la creatividad cultural y se relacionan con asuntos honoríficos, divinidades, personajes históricos, sucesos históricos. En este sentido, en la medida en que interviene el afán nomenclador del hombre cuando entra en relación con el espacio que desea ubicar socialmente, la relación entre el significante y el significado de un topónimo no es arbitraria y responde a motivaciones socioculturales en especial.

Los nombres de lugares no son pura arbitrariedad, más o menos caprichosamente impuestos por el hombre, muchos de estos nombres son

intentos de explicación de la naturaleza espontánea que presentan los espacios geográficos, sugieren su propia denominación ya porque el hombre cree que los lugares desarrollan acciones tales como podemos observar en *wiñaq* o *qellayqucha*; en otros, el hombre entiende cómo los lugares tienen o poseen cosas tal cual se observa en *puyuyuq*, *uqshapampa*. (Chávez 2003: 9-10).

3. Resultados

3.1 Terminación toponímica *-gat(e)*

La terminación toponímica aquí representada como *-gat(e)* posee, hasta donde se ha podido registrar, las variaciones *-got(e)*, *-cat(e)*, *-cot(e)* y *-gach(e)*. Como se ha revisado anteriormente, tanto Langlois (1939) como Taylor (1990) ya habían observado este componente toponímico en el territorio de estudio y fue este último quien propuso como hipótesis de trabajo el significado de ‘río’ o de ‘agua’ para este componente final. Taylor sustentó su postura sobre la base de topónimos que designaban a ríos como Shíngache, Gache, Jamingate, Tóngate y Gollongate.

Sobre su significado, los pobladores actuales no reconocen algún sentido de los nombres de estos lugares; sin embargo, el registro de una muestra de estos topónimos en los distritos de la Jalca Grande (provincia de Chachapoyas), Lámud, San Cristóbal de Olto y Colcamar (provincia de Luya) ha confirmado una motivación geográfica principal por una ‘quebrada’, un ‘pozo’ o un ‘río’. Por lo tanto, en (3), *-gate*, *-cate*, *-gote* y *-gache* sugieren el significado de ‘recurso hídrico’ en esta terminación toponímica.

(3) <i>Yaquin-gate</i>	‘pozo’	Lámud, Luya
<i>Suitin-gate</i>	‘río’	Lámud, Luya
<i>Huasin-gate</i>	‘río’	Lámud, Luya
<i>Jamin-gate</i>	‘quebrada’	Olto, Luya
<i>Ol-cate</i>	‘pozo’	Colcamar, Luya
<i>Yal-cate</i>	‘quebrada’	Colcamar, Luya
<i>Pen-gote</i>	‘pozo’	Jalca Grande, Chachapoyas
<i>Sín-gache</i>	‘río’	Jalca Grande, Chachapoyas
<i>Tón-gache</i>	‘pozo’	Jalca Grande, Chachapoyas

Yaquingate.- [ya.kij.'ga.te], pozo, Cuémal, Lámud.



Olcate.- [ol.'ka.te], quebrada, Colcamar



Figura 4. Ejemplos de sitios con terminación toponímica en *-gat*, identificados en el trabajo de campo. Fotografías: J. Valqui.

En el significante, esta terminación toponímica que varía en *-gate*, *-cate*, *-gote* y *-gache*, parece provenir de una construcción fonológica anterior que no poseía la vocal [e]: /-gaʃ/, como también se ha confirmado en la antroponimia ya analizada anteriormente, donde no aparece regularmente tal vocal. La aparición del segmento *-e* se puede explicar como producto de una inserción por un sistema lingüístico ajeno a la lengua originaria, el del castellano. Si este análisis fuera correcto, se puede suponer un estadio anterior de este componente toponímico carente de la vocal mencionada (*-gate* < *-gat*).¹¹

¹¹ Solo existe un caso, Cuchcat en el distrito de La Jalca (Chachapoyas) que no presenta la característica *-e* final de la terminación en cuestión.

Por otra parte, se observa que cuando el componente toponímico en cuestión es precedido por una consonante nasal, esta terminación siempre presenta una consonante velar sonora [g], lo que no ocurre en el caso de que le preceda una consonante diferente. La alternancia exclusiva después de las nasales permite la deducción de un estadio más antiguo en común de estas variaciones, iniciado por una consonante velar oclusiva sorda (*gat* < *kat*). Tomando en cuenta los antropónimos más próximos a la pronunciación original, y en vista de las evidencias sobre el componente *-gat* en territorios vecinos al idioma chacha, se puede reconstruir a **/-kat/* como la forma más originaria.



Figura 5. Distribución toponímica de -gat(e), -got(e), -cat(e), -gach(e) en el departamento de Amazonas.

Fuente: elaboración propia.

Con esta base en común, las cuatro alternancias se explicarían lingüísticamente por una serie de procesos fonológicos que sonorizaron la forma reconstruida como */-kat/ y la palatalizaron, en algunos casos, cuando se insertaba la vocal *-e*. Sin embargo, existen topónimos que presentan esta última forma sonorizada y palatalizada *gach* sin que le preceda alguna consonante, como el caso del río Gache en Lámud, pero el escaso material no permite llegar a más conclusiones fonológicas sobre este punto.

Por lo pronto, se puede concluir que las terminaciones toponímicas *-gat(e)*, *-got(e)*, *-cat(e)*, *-gach(e)* significan ‘recurso hídrico’. Su recurrencia por distintos pueblos de las provincias actuales de Chachapoyas y Luya nos revela que este componente final fue utilizado como parte de un sistema lingüístico común a estos territorios.

También existen casos raros de topónimos con este tipo de terminación que no se han podido relacionar con algún recurso hídrico. En estos casos, se debe considerar la posibilidad de que la pérdida de inteligibilidad del topónimo por la desaparición del idioma de origen haya ocasionado modificaciones en el uso de los topónimos frente a los sitios referidos, como sucede por ejemplo en el caso de *Léngache* (distrito de Lámud, provincia de Luya). Actualmente, el topónimo designa a un sitio funerario de la cultura chachapoya conocido por los pobladores de la zona, pero al mismo tiempo se refiere a una laguna ubicada en la cercanía del sitio arqueológico, por lo que se puede asumir que el topónimo *Léngache* pasó de solo designar a la laguna a usarse también de referencia para los restos arqueológicos, los cuales se hicieron conocidos finalmente bajo este mismo nombre.

3.2 Terminación toponímica *-mal*

La terminación *-mal* presenta más frecuencia que la terminación toponímica anterior. Hasta donde se ha visto, no ha sufrido alternancia alguna desde su primera documentación en los documentos coloniales más antiguos, y tampoco presenta variaciones ni en la toponimia ni la antroponimia actuales de la zona.

Taylor (1989) propuso el significado de ‘llanura o pampa’ para el componente *-mal*. Él encontró que el topónimo *Yulmal* (Olleros, Chachapoyas) provenía de *Yul*, el nombre de una planta local, y dedujo el significado del segundo componente como ‘llanura o pampa’. Los pobladores actuales de las provincias estudiadas no identifican el significado de las denominaciones toponímicas compuestas por *-mal*. Muchos interpretan desde el castellano una carga negativa del topónimo y lugar por su componente *-mal*. Así, por ejemplo, el topó-

nimo *Gulmal* es, según muchos, un ‘lugar donde había un *gulgul* (pavo) malo’ y *Cochamal* (provincia de Rodríguez de Mendoza) sería una ‘laguna (*cocha* en quechua) mala’.

El registro de una muestra de estos topónimos en los distritos de la Jalca Grande y Quinjalca (provincia de Chachapoyas), Lámud, Trita y Colcamar (provincia de Luya), como se muestra en (4), nos provee una amplia gama de ejemplos de la terminación toponímica aludida, como referencia para la comprobación o refutación de las propuestas de significado de *-mal*.

(4) <i>Go-mal</i>	‘pampa’	Jalca Grande, Chachapoyas
<i>Os-mal</i>	‘cerro, pampa’	Jalca Grande, Chachapoyas
<i>Yu-mal</i>	‘ladera’	Jalca Grande, Chachapoyas
<i>Shil-mal</i>	‘pampa’	Quinjalca, Chachapoyas
<i>Cho-mal</i>	‘pampa’	Quinjalca, Chachapoyas
<i>Duer-mal</i>	‘pampa’	Quinjalca, Chachapoyas
<i>Chil-mal</i>	‘laguna’	Cuemal, Luya
<i>Gul-mal</i>	‘montaña’	Cuemal, Luya
<i>Sol-mal</i>	‘ladera’	Trita, Luya
<i>Shul-mal</i>	‘ladera’	Trita, Luya
<i>Gash-mal</i>	‘montaña’	Colcamar, Luya
<i>Puy-mal</i>	‘cerro’	Colcamar, Luya

En su conjunto, en el trabajo de campo, no se ha determinado con absoluta seguridad el significado de *-mal*, ya que, como se observa en (4), muchos topónimos examinados designan a pampas, laderas o montañas, de manera que no se puede descartar ninguno de los significados propuestos en investigaciones anteriores. Además, en casi todos los casos, el primer componente del topónimo es imposible de interpretar, a excepción de algunos topónimos aislados: los raros casos de composición de un topónimo por un primer componente quechua y una terminación *chacha*¹², y los casos de componentes aparentemente derivados de los nombres de plantas conservados hasta la actualidad. En resumen, sin embargo, no todos los sitios visitados en el marco del trabajo de campo están relacionados con una pampa o llanura, por lo que se debería considerar una interpretación alternativa de esta terminación toponímica. Los casos investigados con un primer componente inteligible hacen suponer el significado de ‘lugar donde abunda un determinado recurso’ para *-mal*.

¹² Ver también capítulo 5.3.

Gachmal.- [gaf.'mal ~ gaf.'mal], montaña donde nacen quebradas, Colcamar



Shilmal.- [ʃil.'mal], ladera, Quinjalca



Figura 6. Ejemplos de sitios con terminación toponímica en *-mal*, identificados en el trabajo de campo.

Fotografías: J. Valqui.

El indicio más notorio de esta interpretación es el topónimo *Gachmal* (Colcamar, Luya), que puede estar compuesto por *gaf* ~ *gaf* < *gat(e)* < *kat* ‘recurso hídrico’ y *-mal* ‘lugar donde abunda un determinado recurso’. De hecho, *Gachmal* es una montaña ubicada en las alturas de Colcamar, en cuyos dos lados nacen quebradas, una que irriga a Inguilpata y otra a Colcamar. Así mismo, el caso de *Mashumal* (Huancas, Chachapoyas), topónimo compuesto por un primer morfema quechua –y por lo tanto entendible– y una terminación chacha, inclina la interpretación más a favor de ‘lugar donde abunda un determinado recurso’: *Mashumal* ~ *Mashmal*, conformado por la palabra quechua *mashu* ‘murciélago’ (Cf. Taylor, 2006) y la terminación *-mal*, designa a un complejo de cavidades de hasta cuatro metros de profundidad cuyo rasgo preponderante es la abundancia de murciélagos, por lo que es conocido entre los pobladores de Huancas; las cavidades incluso presentan restos de incendios que los habitantes del lugar habrán causado para ahuyentar a los murciélagos. Por designar

a cavidades, en este caso es difícil establecer una relación con alguna pampa o llanura.



Figura 7. Mashumal (Huancas, Chachapoyas).
Fotografía: M. Ziemendorff

Además, algunos topónimos como *Gulmal* en Cuémal, *Lámud* (provincia de Luya) o *Shilmal* en Quinjalca (provincia de Chachapoyas) parecen provenir en su primer componente de plantas locales como *gulgul* y *shilshil*, cuyos nombres ancestrales se han conservado hasta hoy. Algunos habitantes de las zonas mencionadas identifican como primera característica de los lugares en cuestión la abundancia de la planta respectiva. Si esta interpretación fuera cierta, quedaría pendiente explicar por qué estos topónimos no recogen la duplicación del morfema respectivo que se manifiesta en los nombres de plantas *gulgul* y *shilshil*.¹³

13 Este fenómeno también se observa en el análisis de la relación entre antropónimos y topónimos: mientras Zevallos Quiñones (1966) registra el apellido *Solsol*, el topónimo *Solmal* (distritos de Levanto, Chachapoyas, y Olto, Colcamar y Trita, Luya) no presenta la duplicación de la sílaba sol. El apellido *Subsolsol*, en cambio, evidencia que la repetición de esta sílaba no impedía que se le agregue otra sílaba.

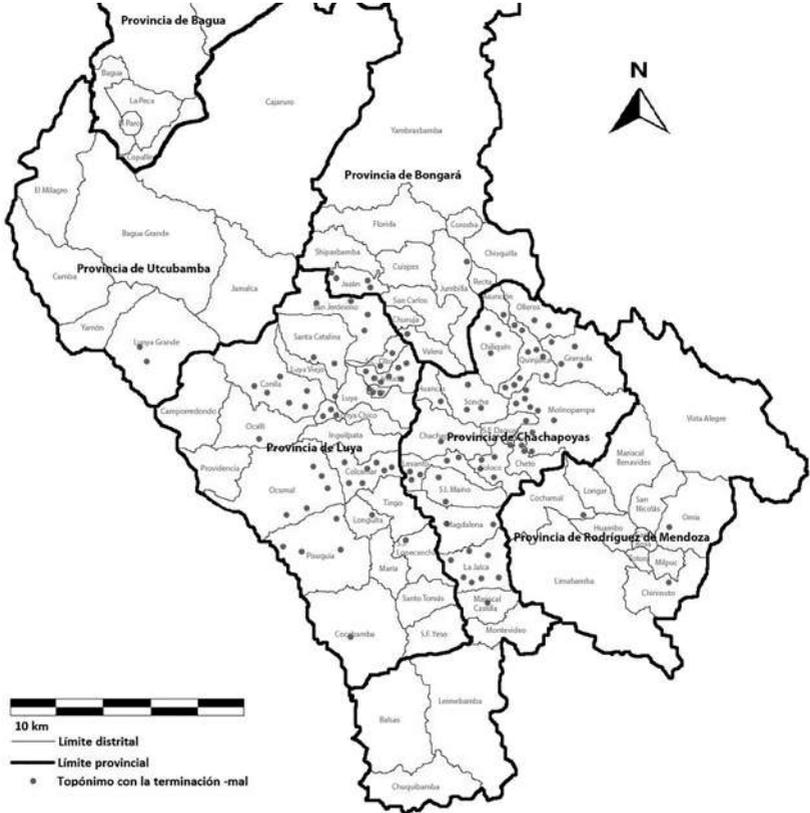


Figura 8. Distribución toponímica de -mal en el departamento de Amazonas.
 Fuente: elaboración propia.

3.3 Presencia de la forma *Gach-* en la toponimia local

El registro toponímico ha revelado una cantidad considerable de topónimos que contienen la forma *gach-*, la cual es muy similar a la terminación toponímica *-gach* como variación de *-gat*. Más aún, el topónimo *Gachmal* (*gach* + *mal*) y el sitio designado por este, con presencia de varias fuentes de agua, constituye un indicio interesante que permite suponer que también los topónimos que inician por el componente *gach-* se relacionan con el significado de ‘agua’ y otros parecidos.

Esta forma presenta variaciones similares a la terminación toponímica *-gat*, además de tener menos variedad en cuanto a sus terminaciones. Las variacio-

nes que se han podido identificar incluyen *Gash-*, *Cash-*, *Cach-*, *Cas-*, *Cat-*, *Gat-*, *Gac-*, así como *Cosh-* y *Cot-*. Aparte del topónimo *Gachmal* antes descrito, en el trabajo de campo se han podido identificar otros topónimos que inician por *gach-*, todos relacionados con el significado ‘recurso hídrico’, como *Gache* (Lámud), *Gachac* (San Cristóbal de Olto) y *Cachamal* (Quinjalca).

Gachac.- [ga.ˈtʃax], cascada, San Cristóbal de Olto.



Gache.- [ˈga.tʃɛ], río, Lámud.



Figura 9. Ejemplos de sitios con topónimos que inician por *gach-*, identificados en el trabajo de campo.

Fotografías: J. Valqui, C. Laronde.

La distribución de los topónimos identificados, aunque más concentrada en el núcleo de la zona chachapoya, es similar a la recurrencia de los topónimos

con terminación en *-mal* y *-gat* discutidos anteriormente, además de que es menos frecuente.



Figura 10. Distribución de topónimos que inician por *Gach-* en el departamento de Amazonas.

Fuente: elaboración propia.

4. Análisis

4.1 Área idiomática según los morfemas toponímicos estudiados

En la región Amazonas, la concentración máxima de los topónimos que contienen las formas estudiadas se observa en la provincia de Chachapoyas, con excepción de sus distritos sureños, y en el oriente de la provincia de Luya. En cambio, su frecuencia en las demás provincias con evidencia arqueológica, aunque escasa, de la cultura chachapoya, como Bagua, Bongará, Rodríguez de Mendoza y Utcubamba, es mínima. En el caso de *-mal*, los departamentos colindantes de Amazonas presentan una cantidad mínima de topónimos con esta terminación, mientras que, para el caso de *gat-*, como ya se ha mencionado

anteriormente, se constata una alta frecuencia en los departamentos de Cajamarca y La Libertad.¹⁴

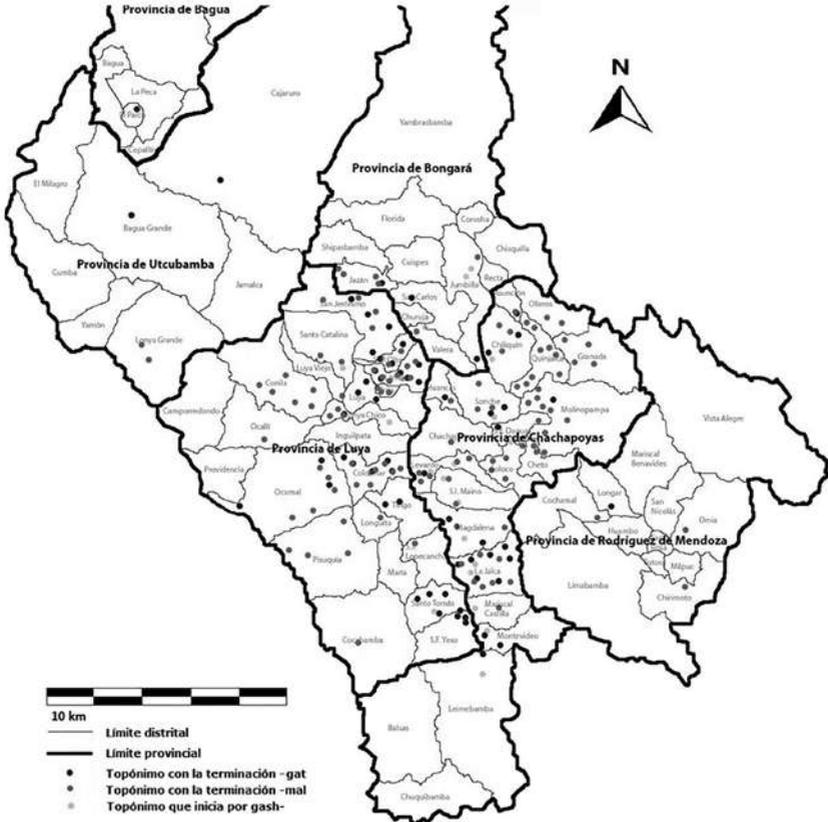


Figura 11. Distribución de topónimos con los morfemas -mal, -gat y gach- en el departamento de Amazonas.
Fuente: elaboración propia.

14 Si bien para la identificación de los topónimos que contengan los morfemas estudiados se han revisado fuentes diversas, para fines de comparación y evaluación de concentración de topónimos relevantes, se han tomado en consideración solo tres fuentes: SIGMED para centros poblados, IGN para topónimos diversos (excluyendo los centros poblados) y MINEDU (para cerros y ríos).

Comparando el área delimitada por el uso y la frecuencia de los morfemas aludidos con la zona identificada como habitada por los pueblos chachapoyas por las investigaciones histórico-arqueológicas, se constata cierta correspondencia entre la evidencia lingüística aquí estudiada y la cultura chachapoya. Sin embargo, el área toponímica representa solo la parte nuclear del territorio chachapoya propuesto por las investigaciones arqueológicas (cf. la figura. 2). Esta discrepancia se puede deber a que el registro toponímico se ha basado en fuentes actuales y que, por lo tanto, es muy probable que la zona determinada sobre la base de estos datos no corresponda a la distribución original del idioma al que pertenecen las terminaciones en cuestión.¹⁵

Por ahora, la consulta de fuentes históricas, como por ejemplo mapas y registros de los primeros siglos después de la conquista española de la zona, no ha aportado con mayores vestigios. Según dejan entender las fuentes del siglo XVI y XVII, al momento de la conquista, la lengua o las lenguas aquí atestigüadas ya no eran de uso predominante en la zona, de forma que el sistema toponímico del quechua –aparentemente el único idioma encontrado por los españoles en el ámbito chachapoya– ya había influido notablemente sobre la toponimia local, como ocurre ahora con el sistema castellano y los cambios de topónimos.

Ahora bien, por el momento, considerando la evidencia mostrada, se puede confirmar la existencia de una lengua común en los diversos pueblos chachapoyas que habitaban las actuales provincias de Luya y Chachapoyas, ya que no solo compartían las terminaciones toponímicas, sino también su significado que se ha podido comprobar para ambas provincias. Por tratarse de pueblos con diversos rasgos comunes, a pesar de algunas costumbres variadas¹⁶, es de suponer que los pueblos pertenecientes a la cultura chachapoya que radicaban fuera de esta área también pertenecían a la misma área idiomática, pero a nivel lingüístico. Esta hipótesis todavía se está por comprobar.

En nuestro estudio, como hemos mencionado anteriormente, las variantes con el sentido de ‘agua’ para la zona CAT propuesta por Torero, también aparecen en la zona de la cultura chachapoya, salvo la adición de la variante *-gach*

15 Además, en el presente estudio se han analizado tan solo dos morfemas toponímicos. Aunque se trate de los morfemas más notorios que se han podido identificar para el idioma chacha hasta la fecha, no pueden conformar una base suficientemente estable para formular conclusiones definitivas sobre la extensión del idioma en cuestión, ya que existen demasiados factores posibles que hayan podido influenciar el uso de dichas terminaciones toponímicas, aparte de la extensión misma del idioma chacha.

16 Por ejemplo, en cuanto a sus ritos funerarios, donde según el ámbito se usaban sarcófagos, mausoleos de diferentes materiales, nichos y cuevas.

y la posibilidad de que un morfema raíz *gach-* aparezca en las denominaciones toponímicas en este espacio territorial. Por ahora, de los datos aquí estudiados y en relación con las hipótesis presentadas antes, se puede continuar con dos propuestas: 1. Hay vestigios de que una lengua originaria común en este ámbito territorial, cuyo sistema toponímico indicaba con *-gat* la presencia del recurso hídrico y *-mal* la presencia o abundancia de algo como un recurso natural, fue desplazada ulteriormente por el quechua de acuerdo con los estudios históricos y la evidencia lingüística. Según este escenario, el topónimo *Gachmal* sería el ejemplo de un mismo sistema lingüístico usado en el espacio territorial delimitado para la cultura chachapoya. 2. Estamos ante un escenario de préstamo lingüístico, donde cronológicamente, solo se podría sugerir que la difusión de la forma */-kat/ fue anterior a la desaparición del idioma de los chachapoyas. Esta forma nos muestra un vínculo con pueblos ubicados más al oeste del territorio chachapoya.

4.2 Otros aspectos de la lengua chacha

Aparte de las conclusiones toponímicas de la lengua o lenguas en el territorio chachapoya, los resultados del presente trabajo permiten fortalecer algunas características del sistema lingüístico estudiado. En primer lugar, los topónimos revisados tanto en el trabajo de campo como también en la revisión de las diversas fuentes con registro de topónimos han proporcionado más pruebas para la hipótesis del carácter monosilábico del idioma de los antiguos chachapoya propuesto por Taylor (1990): una cantidad considerable de dichos topónimos se puede desagregar en componentes monosilábicos.

Especialmente los ejemplos de topónimos cuyo significado se ha podido identificar y que están compuestos por dos morfemas confirman esta característica del idioma: *Gachmal*, compuesto por los dos topónimos investigados en el presente trabajo *gach* y *mal*, así como *Yul-mal* y *Shil-mal*. Además de comprobar el carácter monosilábico del idioma chacha, los topónimos mencionados indican que el primer morfema de los topónimos parece tener un significado propio y concreto, el cual está en relación con el sitio denominado, de forma que existe la posibilidad, en investigaciones futuras, de identificar más palabras chacha a base del análisis cuidadoso de los topónimos identificados, habiendo ya definido el significado de la terminación respectiva.

Una segunda conclusión del trabajo realizado consiste en los indicios importantes de una época de coexistencia de los idiomas quechua y chacha en los territorios chachapoya. Aunque no hay evidencia que revele cuándo se dio

este tiempo de existencia paralela, dejó topónimos compuestos por morfe-
mas de ambas lenguas, como por ejemplo *Mashu-mal* (Huancas, Chachapoyas),
Cocha-mal (Cochamal, Rodríguez de Mendoza) y quizás también para el caso
de *Chuqui-mal* (Ocumal, Luya). El mismo fenómeno, igualmente de muy baja
frecuencia, se ha observado en el análisis de antropónimos (Zevallos, 1966: 4).
Al mismo tiempo, la falta de existencia de palabras compuestas por elementos
castellanos y chacha es una evidencia más del escaso respectivamente inexis-
tente uso de la lengua chacha a inicios de la Conquista.

5. Conclusiones

5.1 Síntesis

En conclusión, el trabajo de campo ha podido comprobar la recurrencia de
las terminaciones *-mal* y las variantes de *-gat* en una cantidad considerable de
topónimos de la zona antiguamente habitada por los pueblos chachapoyas,
con un centro importante en varios distritos de las actuales provincias de Luya
y Chachapoyas, en el departamento de Amazonas (figura. 3), donde también
se constata la más alta concentración de restos arqueológicos de la cultura en
cuestión. Así mismo, las muestras tomadas en el trabajo de campo en algunos
distritos de las provincias mencionadas han demostrado que, en los distritos
visitados, existe una frecuencia de uso de topónimos con las terminaciones en
cuestión todavía mucho más alta de lo que se ha podido extraer de las bases
de datos oficiales que contienen registros de topónimos, lo que deja suponer
una situación similar en los demás distritos de la zona.

La correspondencia, aunque con brechas todavía por explicar, entre el área
lingüística y el ámbito delimitado por investigaciones histórico-arqueológicas,
las evidencias antroponímicas y los resultados de la revisión lingüística de los
ámbitos vecinos de la cultura chachapoya en su conjunto permiten concluir
que ambas terminaciones toponímicas formaban parte de un sistema lingüísti-
co propio y común de los pueblos de la cultura chachapoya. Mientras en el caso
de *-mal*, se puede asumir que se trata de un morfema propio del idioma chacha,
el análisis de *-gat* ha demostrado que probablemente se trata del vestigio de un
idioma anterior, el cual lo asumió el idioma chacha, o de un préstamo lingüísti-
tico de un idioma paralelo al chacha.

En cuanto a *-gat*, se ha comprobado el significado propuesto de ‘recurso
hídrico’. Por las diferentes variedades de recursos hídricos identificados en el
trabajo de campo (pozos, quebradas, ríos), es de suponer que *-gat* no alude a
ninguna forma de manifestación en específico. En el caso de *-mal*, se ha podido

reunir evidencia que permite postular un significado de ‘lugar donde abunda un determinado recurso’, más que ‘pampa’ o ‘llanura’, ya que no todos los sitios identificados en el trabajo de campo estaban relacionados con pampas o llanuras.

Además de las dos terminaciones estudiadas, se ha constatado que el morfema *gach-* puede aparecer en su calidad de raíz en la formación de topónimos y puede ser colocado como primer –o incluso único¹⁷– elemento de un topónimo. Como los topónimos comprobados en el trabajo de campo hacen referencia a recursos hídricos, al igual que los topónimos con alguna terminación derivada de *-gat*, se deduce el significado de ‘agua’ para el morfema *-gat* en cualquier posición de la palabra.

5.2 Discusión y recomendaciones

Los resultados del presente trabajo permiten formular una serie de puntos por investigar y recomendaciones para investigaciones futuras sobre la lengua de los antiguos chachapoyas:

1. Para sacar conclusiones más definitivas sobre la extensión del idioma chacha, hace falta identificar y comprobar más topónimos de la lengua en cuestión, empezando por la revisión de las terminaciones toponímicas ya propuestas: *-lap*, *-huala* y *-lon*, así como la determinación de su significado respectivo.
2. En la presente investigación se han tomado en cuenta únicamente fuentes actuales. Para tener una idea más precisa de la distribución original de los topónimos chacha, habrá que revisar fuentes del inicio de la época colonial, así como identificar factores y tendencias de sustitución de topónimos en las zonas de la cultura chachapoya donde las terminaciones toponímicas son menos frecuentes, como por ejemplo patrones de asentamiento y otros datos etnográficos.
3. Una vez que se tenga una base de datos más consolidada de posibles características y vocabulario chacha, se podrá investigar una posible filiación lingüística del idioma chacha, así como la llegada del quechua a la zona, la cual todavía no ha podido ser fechada con seguridad; las palabras compuestas por morfemas quechua y chacha identificadas en el presente trabajo constituyen un primer indicio.

17 Por ejemplo, en el caso de *Gache* (Lámud, Luya), tomando en cuenta que no necesariamente se ha conservado la forma original y completa del topónimo en este caso.

4. Se ha comprobado que la recurrencia de las terminaciones toponímicas investigadas en el presente trabajo es todavía mucho más alta de lo que hacen suponer las fuentes disponibles de registro de topónimos. Por lo tanto, es necesario realizar más trabajo de campo, sobre todo en las zonas que presentan escasas evidencias lingüísticas del idioma de los antiguos chachapoyas, aunque muy probablemente la frecuencia de topónimos chacha en estas áreas quedará por debajo del promedio identificado en las provincias de Chachapoyas y Luya del departamento de Amazonas.
5. Por último, si bien es importante investigar las preguntas lingüísticas más preponderantes dentro del área de la cultura chachapoya, no se ha de perder de vista las zonas alrededor de lo que se supone que era el área del idioma chacha, con la finalidad de aislar correctamente las características netamente chacha y contrastarlas con los idiomas de las zonas colindantes, tomando en cuenta el análisis de recurrencia y distribución de *-gat* y *-mal* en el presente trabajo como punto de partida.

Referencias bibliográficas

- CERRÓN-PALOMINO, R. (1983). *Guía para estudios de toponimia*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CERRÓN-PALOMINO, R. (2008). *Voces del Ande. Ensayos sobre onomástica andina*. Lima: PUCP.
- CERRÓN-PALOMINO, R. (2015). «Toponimia andina: problemas y métodos». En *Lexis*, XXXIX (1); pp. 183-197.
- CHAPARRO, C. (1985). *Fonología y lexicón del quechua de Chachapoyas*. Lima: Editorial Sagsa.
- CHÁVEZ, A. (2003). *La toponimia en la zona de Áncash. Con referencia sobre el topónimo SHIQUI*. Lima: Editorial Hozlo S.R.L.
- ESPINOZA, V. (1967). «Los señoríos étnicos de los chachapoyas y la alianza hispano-chacha» en *Revista Histórica*, 30; pp.224-333.
- KAUFFMAN, F. y Ligabue, G. (2003). *Los chachapoyas(s). Moradores ancestrales de los Andes amazónicos peruanos*. Lima: UAP.
- KOSCHMIEDER, K. (2012). *Jucusbamba. Investigaciones arqueológicas y motivos Chachapoya en el norte de la Provincia de Luya, Departamento Amazonas, Perú*. Lima: Tarea Asociación Gráfica Educativa.
- LANGLOIS, L. (1939). *Utcubamba, investigaciones Arqueológicas en este valle del departamento de Amazonas (Perú)*. Lima.
- LERCHE, P. (1986). *Hauptlingstum La Jalca – Bevölkerung und Ressourcen bei den Vorspanischen Chachapoya, Peru*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

- LERCHE, P. (1995). *Los Chachapoya y los símbolos de su historia*. Lima: Ediciones y Servicios César Gayoso.
- RUIZ, A. (1972). *La alfarería de Cuelap: Tradición y cambio* (tesis). UNMSM.
- SCHJELLERUP, I. (2005). *Incas y españoles en la conquista de los chachapoya*. Lima: PUCP-IFEA.
- SOLIS, G. (1998). *La gente pasa los nombres quedan. Introducción en la toponimia*. Lima: G. Herrera Editores.
- TAYLOR, G. (1996). *La tradición oral quechua de Chachapoyas*. Lima: IFEA.
- TAYLOR, G. (2000). *Estudios lingüísticos sobre Chachapoyas*. Lima: IFEA-UNMSM.
- TAYLOR, G. (2006). *Diccionario quechua Chachapoyas Lamas*. Lima: IFEA-IEP.
- TORERO (1989). «Áreas toponímicas e idiomas en la sierra norte peruana. Un trabajo de recuperación lingüística» en *Revista Andina*, Año 7; pp. 217-248.
- TORERO, A. (2002). *Idiomas de los Andes. Lingüística e Historia*. Lima: IFEA.
- VALQUI, J. (2003). «Rastreo a la extinta lengua de los chachapoyas» en *Lengua y Sociedad*, 5; pp.62-71.
- ZEVALLOS Q., J. (1966). «Onomástica prehispánica de Chachapoyas». En *Revista Lenguaje y Ciencias*, 35; pp. 3-18.

“Temprano hay que ser hombre”. Masculinidades, educación sexual y confesión en *Amor Mundo* de José María Arguedas

“*Early must be a man*”. *Masculinities, sexual education and confession in José María Arguedas’ Amor mundo*

EDUARDO HUAYTÁN
Purdue University
ehuaytan@purdue.edu



Resumen

El propósito de este artículo es entender la función de la sexualidad para la construcción de las identidades masculinas en *Amor mundo* (1967) de José María Arguedas. Identifica la masculinidad subalterna del niño Santiago y la masculinidad dominante del hacendado don Guadalupe. Propone que la interacción de ambos personajes es dada a través de una dinámica aprendiz (Santiago)/ maestro (don Guadalupe). Intenta resolver cómo estas identidades son jugadas básicamente en el terreno de las relaciones sexuales. Además cómo la sexualidad masculina establece relaciones con el poder y el placer, con las identidades femeninas, con el fantasma de la culpa y con la confesión como acto edificante.

Palabras claves: sexualidad, masculinidad subalterna, masculinidad dominante, identidades femeninas, confesión.

Abstract

The purpose of this article is to understand the role of sexuality for the construction of masculine identities in *Amor mundo* (1967) by José María Arguedas. It identifies the subaltern masculinity of child Santiago and the dominant masculinity of landowner Don Guadalupe. It proposes that the interaction of the two characters is given through a novice (Santiago)/ master (Don Guadalupe) relationship. It tries to determine how these identities are played primarily in the field of sexual intercourses. In addition how masculine sexuality establishes relationships with power and pleasure, with female identities, with the ghost of guilt, and confession as edifying act.

Keywords: Sexuality, Subaltern masculinity, Dominant masculinity, Feminine identities, Confession.

Recibido: 26/1/16 Aceptado: 19/2/16

Agua (1935) fue el primer conjunto orgánico de cuentos publicados por José María Arguedas. Cuatro novelas y treinta y dos años después decide apostar por un nuevo grupo de cuentos en el que retoma algunos temas ya esbozados desde el primer libro y ahonda en otros que fueron siendo perfilados en sus novelas.¹ Esta vez bajo el título de *Amor mundo* (1967) —“El horno viejo”, “La huerta”, “El ayla”, “Don Antonio”—, Arguedas vuelve a retratar el micro-universo de la hacienda andina y la imagen sombría del hacendado desde la perspectiva de un personaje adolescente, Santiago, versión equivalente al niño Ernesto de *Agua*. A diferencia de este, Santiago no solo será testigo, sino actor relevante en las dinámicas sociales de ese pequeño mundo de jerarquías. A su vez, otra diferencia notable en relación a los primeros relatos es el desarrollo temático del sustrato sexual y sus variados significados.

En *Amor mundo* el sexo es el lugar del placer y la culpa, pero también del poder sobre las mujeres y otros hombres de menor jerarquía. Dicho de otra forma, los abusos del poder mediados a través del ejercicio de la violencia, varias veces contra la voluntad de uno de los participantes, se manifiestan en

1 Sin embargo, Carmen María Pinilla (2011) enumera los cuentos que publicó entre 1935 y 1967 en revistas y que presentó a diversos concursos. En su mayoría estos serán reunidos junto a los cuatro cuentos orgánicos de *Amor mundo*. De otro lado, Galo González afirma que: “después de la publicación de *El sexto* (1961) los episodios eróticos se incrementan en número, posiblemente porque el autor ha logrado ya la expresión cruda de realidades crudas [sic]. El comportamiento de los personajes masculinos ante la mujer resulta más impetuoso. La mujer ya no es adorada ni distante, sino maltratada y accesible en los prostíbulos” (1990: 65).

las prácticas sexuales; a su vez, estas prácticas definen y refuerzan la identidad masculina dominante, encarnada por el hacendado. En *Amor mundo*, Santiago es testigo y varias veces actor de escenas sexuales que lo hacen oscilar entre el placer y la culpa. Santiago intenta aprender la lógica final de la sexualidad a lo largo de los cuatro cuentos; sin embargo, el entendimiento de ella se mostrará esquivo y vano, casi sin resolución. El sexo será esa actividad que lo perturba y lo atrae. Sin en *Agua* la masculinidad se construye en clara oposición, odio y enfrentamiento ante la figura del hacendado; en *Amor mundo*, la masculinidad se juega en otra de sus aristas, la capacidad para ejercer potencia sexual y mostrar poder de dominio sobre la mujer —al hacerla gozar, sufrir o las dos cosas al mismo tiempo—; es decir, en el juego de la virilidad y las anulaciones de la economía afectiva.² Como lo ha señalado Sara Castro-Klaren: “Los personajes de Arguedas jamás pasan por la experiencia del amor romántico. Los héroes se extasían en la intensidad de la conquista política o de la visión mística” (1983: 57).

En este trabajo me interesa delinear la masculinidad subalterna de Santiago y otros personajes como don Antonio, pero también la masculinidad dominante del hacendado, el caballero/ don Guadalupe. Intento resolver cómo estas identidades son jugadas básicamente en el terreno de la práctica sexual. Y cómo es que el sexo establece conexiones con el placer y el poder, con el fantasma de la culpa —la confesión y el tabú— para delinear la identidad masculina. Los cuentos de *Amor mundo*, como ha señalado Gracia María Morales (2006), se entrelazan en un hilo narrativo que permite una lectura independientemente o en conjunto, como una *nouvelle*. Si es visto como un único relato, la maquinaria del sexo y el deseo empieza a moverse desde la primera escena de “El horno viejo”. En este, el caballero —de quien se revelará el nombre en el relato siguiente, “La huerta”—, toma a Ernesto de la cocina para llevarlo a presenciar el encuentro sexual con doña Gudelia. El caballero será el maestro que hace de Santiago su aprendiz en la enseñanza del sexo. Intentará despertar su sexualidad y una forma de conducirse como hombre en el mundo (de la hacienda). Luego, en “La huerta”, el despierto deseo sexual del adolescente tendrá un foco independiente de acción, fuera de la mirada de El caballero, a través de los encuentros con Marcelina, la lavandera. En ambos el gran conflicto irresoluble estará entre el goce, la culpa y la expiación de esta en la confesión. No obstante, en “El ayla” se mostrará una sexualidad alternativa, la sexualidad “sana” de los indígenas, a la cual Santiago no podrá acceder por ser blanco. Finalmente, “Don Antonio” será un cuento concluyente, Santiago, en diálogo con el chofer

2 En un artículo publicado en el 2013 exploré la construcción de las identidades masculinas en el cuento “Los escoleros” de *Agua*. Ver bibliografía.

don Antonio, fracasará en el intento de encontrar una explicación tranquilizadora sobre el sexo. No hallará redención del conflicto que lo atraviesa y este definitivamente terminará afectando la constitución de su naciente hombría y virilidad, el tránsito de niño-adolescente a hombre.

1. Educación y despertar sexual en “El horno viejo”

La estudios sobre José María Arguedas ha establecido diferentes dualidades antagónicas en su narrativa —indio/ hacendado, comunidad/ hacienda, sierra/ costa, tradición/ modernidad, quechua/ español, mundo indígena/ mundo occidental—, a estas dicotomías ampliamente difundidas es pertinente sumar las siguientes: masculino/ femenino de Anne Lambright (2006) y *ágape*(amor)/ *eros*(sexo) de Galo González (1990).³ Lambright desarrolla la contraposición de lo masculino/ femenino para proponer lo femenino en la narrativa de Arguedas como un código amplio en el que cabe todo aquello expelido por poder del mundo patriarcal: la mujer, el indio, la cultura andino-indígena, la naturaleza, la oralidad, el quechua. Sin embargo, para tener una mirada más amplia sobre aquella dualidad de lo masculino/ femenino es necesario visitar el lugar de las masculinidades, tema que gran parte de la crítica hasta hoy no ha considerado en el análisis de la narrativa de Arguedas.⁴

Parte del sistema patriarcal se estructura en la práctica cotidiana de las masculinidades y estas se organizan a través de la hombría y la virilidad. Entiendo la masculinidad como una configuración de prácticas dentro de un sistema de relaciones de género. En ese sentido, no existe una sola forma de masculinidad sino varias en tiempos y espacios culturales específicos; es decir, y en tanto se elabora y actualiza en actos “performativos”, para intentar definirla se necesario considerar los factores de clase, raza, edad u orientación sexual (Badinter 1993, Bourdieu 2000, Fuller 2001). Los estudios sobre masculinidades han

3 González clasifica los pasajes amorosos y eróticos en las novelas y cuentos de Arguedas a partir de dos formas de encarnar la sexualidad: el *ágape* y el *eros*. El *ágape* se caracteriza por la idealización, divinización y marianización de la mujer en una relación que aspira a lo celestial y se caracteriza por una distancia insalvable entre amante y amada: “La mujer no deja su pedestal para completarse con el hombre” (1990: 32). Frente a esta concepción se haya el *eros*, el deseo que “Se lanza al desenfreno de la pasión carnal y encuentra en la mujer la satisfacción de sus instintos” (1990: 32). Este placer es efímero y causa terror, culpa y repugnancia (1990: 33). Los hombres y los jóvenes padecen de un puritanismo extremo; por tanto, a las mujeres que son accesible a los deseos del hombre se las compagina con el demonio: “La orgía demoniaca del acto sexual termina convirtiendo al hombre y a la mujer en animales repulsivos” (1990: 33).

4 Un par de casos de excepción son “‘Un sexo desconocido confunde a esos’. Masculinidades y conflicto social en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” de César Romero (2013) y “Raza, género y hombría en la obra temprana de Arguedas” de Margarita Saona (2013).

organizado tipos que se definen y constituyen mutuamente. A grandes rasgos pueden ser dominantes, hegemónicas y subalternas (Conell 1997, Kaufman 1995, Fuller 2001). Además, para entenderla de mejor manera es necesario diferenciar dos conceptos que se articulan en ella: virilidad y hombría. Mientras la virilidad se representa como natural, universal e invariable, como el núcleo básico de la masculinidad: sexualidad activa, potencia sexual, capacidad penetrativa y fuerza física; ya que el gran porcentaje de hombres nace con órganos sexuales masculinos y posee, por lo general, mayor grado de fuerza en relación a su par femenino; la hombría se representa como un producto cultural, en el cual los significantes claves son la fortaleza, el vigor, la valentía y la honra. Es un estatus que todo varón debería alcanzar para ganar el título de hombre de bien, respetable, honorable. Se confirma a través del reconocimiento del grupo de pares y del mundo institucional (Fuller 2001: 28-29).

En *Amor mundo*, a diferencia de *Agua* o *Los ríos profundos*, las prácticas de la sexualidad son una piedra angular para la construcción de la identidad masculina adolescente; por tanto, es necesario enfocar de modo más detallado la performance de la virilidad, pues el cuerpo y las prácticas sexuales como instrumentos de poder también son centrales para la definición del género. La sexualidad es central para la definición de la identidad de género, una práctica y discurso que no puede entenderse completamente sino es a través de las relaciones de poder. En el primer cuento, “El horno viejo”, el caballero busca despertar la virilidad de Santiago; el modo de sus acciones y el rol que asume y delega en él se asemejan a los roles maestro/ aprendiz de la tradición de novelas pornográficas francesas e inglesas del siglo XIX; a su vez, la estructura misma del cuento sigue, en síntesis, el modelo de aquellas. Para Jørgen Johansen (2004) este tipo de novelas solo pudieron proliferar en sociedad de estructuras jerárquicas. Precisamente, el mundo de la hacienda del Ande en la primera mitad del siglo XX y el rol que los hacendado, sirvientes y peones desempeñan se organizan a partir de ese tipo de relaciones. El individuo masculino se conducirá de cierta manera bajo estas estructuras:

Le monde becomes a theatre, and the individual actor's task is to direct himself as shrewdly and charmingly as possible in order to add to his *amour-propre*, a term not easily translated since it means, at least, self-ishness, vanity, sense of honor, proper pride, and self-esteem. (Johansen 2004: 42)

Arguedas al parecer barajó más de un título para el grupo de cuentos que venía escribiendo desde la segunda mitad de la década de 1960. Finalmente opta por titular al conjunto *Amor mundo*. Con este título pareció entender la imagen del espacio de la hacienda como un espacio autónomo y cerrado o me-

por aun como un escenario teatral para realizar la performance de la sexualidad y la identidad masculina.⁵ En este mundo el hacendado, el caballero/ don Guadalupe, encarna bien los valores individuales afrancesados: egoísmo, vanidad, orgullo y un amor propio intensificado que pisotea al de los demás, mujeres y hombres carentes del poder. Johansen dice que en este tipo de literatura: “the erotic scene is the most important, and to play one’s part beautifully means primarily to be an outstanding lover and seducer, to be able to awake the desire of others” (2004: 42). En “El horno viejo” se narran, omniscientemente y son descritas en detalle, tres escenas de encuentros sexuales: 1) El caballero/ doña Gabriela y Santiago de voyeur-masturbador; 2) El burro/ la yegua; dos voyeurs involucrados, Santiago y la joven hija de hacendado, pero en diferentes niveles, la joven mira a los animales y Santiago la mira a ella o su goce y perturbación. 3) El caballero/ doña Gudelia; Faustino/ la prostituta Santanina y Santiago una vez más como observador.⁶ Además, siguiendo el trazado de las novelas pornográficas, el caballero/ Don Guadalupe asume el papel del hombre que busca despertar y encender la pasión de sus amantes casadas como en Santiago. Los fines son diferentes, con las amantes se busca ejercer el poder y con el niño educarlo en esta lógica.

Johansen también describe el carácter educacional de las novelas pornográficas: “The educational character of the novel is stressed by the space devoted to lecturing the novice; in fact the sexual activity is most often a practical demonstration of what has already been explained verbally” (2004: 43). En *Amor mundo* la distribución de estos roles de maestro/ aprendiz son asumidos por el caballero (el maestro) y Santiago (el aprendiz). El fin principal no es el sexo y el placer transgresor, fuera de la norma social como en las novelas europeas, sino lo que está detrás es el modelado de la identidad de género masculina. Dicho de modo simple, el sexo es un intermediario, un ritual, para alcanzar la virilidad que modela parte de la masculinidad de Santiago.⁷ Al inicio de “El horno

5 Al parecer el primer título que luego descartaría fue *Hervores*. En uno de los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas dice: “Debo al auxilio de la Dra. Lola Hoffman el haber escrito desde el capítulo XX de *Todas las sangres* hasta la última línea de los *Hervores*” (1983: 239).

6 En los demás cuentos no se dará este número de escenas ni de participantes, pero las escenas sexuales seguirán estando en el núcleo del relato. En “La huerta” se desarrollan los dos encuentros sexuales entre Santiago y la lavandera Marcelina. En “El Ayla” se describe el ritual sexual de los jóvenes indígenas, haciéndose un zoom de una pareja en particular. En “Don Antonio” están las referencias a las experiencias del chofer ante las preguntas de Santiago y una visita a un prostíbulo costeño.

7 Para David Durán en el “Horno viejo”, “el patrón lo lleva [a Santiago] a ver el modo en que goza, dejando a Santiago impotente y culposo” (2014: 115). La finalidad es “la generación de la impotencia del ciervo” (2014: 115). No coincido con esta lectura, más bien, leo una finalidad educativa en ese proceso. El gamonal apuesta por ceder la posta de la masculinidad dominan-

viejo”, Santiago es sacado de la cocina —un espacio altamente femenino que comparte con la sirvienta Facunda y la cocinera Cayetana—, para emprender el viaje hacia la virilidad. Ante la pregunta de donde es llevado el caballero responde: “A donde has de ser hombre esta noche” (169). Luego le pregunta su edad y Santiago responde: “El 17 de febrero cumplí nueve” (169); el Caballero replica: “Temprano hay que ser hombre” (169). En esta primera excursión se dirigen a la casa de la tía política del caballero, doña Gabriela. El maestro busca un aprendizaje y casi instantáneo en el niño: “—¡Háblale, muchacho; que vea que ya eres hombre!” (171). No existe explicación verbal teórica previa. Líneas más adelante empieza la lección. El caballero le pide la mirada sobre lo que va a hacer y alumbrando la escena con la luz de un fósforo:

—Me desvisto— dijo el hombre.

Prendió un fósforo.

—Mira, Santiago— dijo.

Sólo un calzoncillo largo le cubría las piernas.

—Ahora me acuesto. Ahora oyes. Si quieres ver, ves. Aquí tienes el fósforo. (171)

La amante de turno es la esposa de su tío carnal, doña Gabriela, quien se resiste por a la presencia de Santiago. En esta relación se conjugan exhibicionismo, infidelidad y abuso. Si estas actividades empiezan a ser clasificadas como patológicas en el siglo XIX en tanto atentan contra las relaciones heterosexuales basadas en la economía doméstica y la reproducción de la familia burguesa (Foucault 1998); en la sociedad andina regida por el sistema de hacienda, estas prácticas más bien refuerzan el dominio de sus dirigentes encarnados en el hacendado y su masculinidad dominante; en este sistema un grupo muy reducido de hombre, la mayoría de ellos blancos o mestizos, se distribuye el poder y lo detentan.⁸

te a este niño que si bien no es uno de los suyos, tampoco es indígena, está más próximo a su posición en el tablero social.

- 8 Ruiz Bravo y Eloy Neira (2001) en un trabajo sobre la masculinidad de los patrones de hacienda en todo el Perú, describe las particularidades del patrón de la sierra sur. En la memoria de los pobladores estos son recordados como encarnación de todo mal: abusivos, poderosos, que gobierna sus dominios sin ningún límite ni control. Este tipo de masculinidad es plausible de ser descrita como dominante. Connell (1997) la define como aquella que sostiene y usa los medios de la violencia. Dos patrones se derivan de esta situación: en primer lugar, muchos miembros de grupos privilegiados usan la violencia para sostener su dominación. Hay una justificación, se está ejerciendo un derecho, se sienten autorizados por una ideología de supremacía. Segundo, la violencia llega a ser importante en la política de género entre los hombres. La violencia puede llegar a ser una manera de exigir o afirmar la masculinidad en luchas de grupo.

La primera prueba resulta devoradora para el niño: “comenzó a tragar la oscuridad como si fuera candela. Se tocó las rodillas que estaban temblando. No estaban calientes” (171). Ante la resistencia de doña Gabriela por la presencia disruptiva de Santiago, el caballero amenaza con gritar para despertar a los hijos que se encuentran en la otra habitación. Sin en el cuento “Warma kuyay”, incluido en *Agua*, la escena de la violación de Justina por el patrón es dicha pero no descrita, aquí sucede todo lo contrario. La performance violenta del gamonal ya no es mostrada en los espacios abiertos de la hacienda, sino en la intimidad de una habitación matrimonial profanada. En su réplica el caballero demuestra que no le asusta la amenaza de la mujer: “El hombre no se embarra con estas cosas, al contrario” (172). Castro-Klaren cree que el caballero “quiere ser visto para escandalizar” (1983: 61). Más bien la lógica de la acción del caballero parece no solo querer liberar el escándalo sino develar en la exhibición el núcleo de su virilidad, el pene y la capacidad penetrativa sobre la mujer, y con esta acción el refuerzo de su masculinidad. De otro lado, en la mujer no hay lugar para el placer: “ella lloraba mucho y rezaba” (172). Foucault afirma que la sexualidad es “un punto de transferencia especialmente denso para las relaciones de poder: entre hombres y mujeres, jóvenes y adultos, padres e Hijos, curas y feligreses” (103). Precisamente esta relación de poder alrededor de prácticas sexuales es la que se pone en doblemente en juego: entre el caballero y doña Gabriela, entre el caballero y Santiago. Además, la lección del maestro incluye un tratamiento rudo y al mismo tiempo seductivo. Este programa incluye cuatro elementos:

1. the infliction of pain in order to submit the victim to the authority of the parental figure [...]
2. the awakening of the subject's sexual desire against her own will, her decency, and feelings of shame and guilt;
3. her exposition to sexual activities by others, and by the tutor herself; and
4. the cramming of the heroine with the libertine doctrine by means of lectures. (Johansen 2004: 45-46)

En esta primera prueba, Santiago es un voyeur que no puede evitar llorar y gozar al mismo tiempo: “Entonces el chico sintió que se le empapaba el rostro. Casi al mismo tiempo, su mano derecha resbaló hasta su propio vientre helado. No pudo seguir de pie empezó a rezar desde el suelo, el cuerpo helado sobre la tierra” (172). Lo asalta su impronta educativa católica: “Perdón, Mamacita, Virgen del cielo, Virgencita linda, perdón...” (172). Sin embargo, al la par de la oración se da la masturbación. Santiago ha caído y el deseo ha sido encendido contra su propia voluntad hasta hacerse visible en su propia temblorosa voz. El maestro se percata: “—Tu voz es de que estás gozando, oye, aunque estás rezando” (172). Luego de esta primera lección le advierte que vendrán más: “Mañana o pasado será mejor. En el horno viejo” (172).

2. El fracaso del discípulo, pecado y confesión en “La huerta”

La finalidad de la diégesis de las novelas pornográficas es hacer del héroe aprendiz un maestro, réplica de su tutor. Propone un ciclo narrativo sin fin en el que se reproducen determinados tipo de relaciones e identidades. A diferencia del programa de estas novelas, el despertar del aprendiz en *Amor mundo* está plagado de conflictos, caídas y fracasos que no se resuelven. Santiago, el niño blanco sin familia, debe seguir los pasos del caballero, pues este ha decidido dar un espacio en su sitio y hacer circular un poder que siempre es distribuido exclusiva y excluyentemente en ciertos elegidos. Sin embargo, el maestro es consciente de su fracaso al final de “El horno viejo”. Dado un momento de la orgía, Santiago es puesto a prueba al ser pedido de participar; este se resiste y huye hacia la entrada del lugar, desde donde a momentos mira y oye lo que acontece dentro. Al término de toda la escena, el caballero se topa con Santiago y se dirige a otro de los participantes para referirse al muchacho: “No es nadie, ese” (179). El joven aprendiz no ha cumplido con las expectativas trazadas en las lecciones por el maestro, por ende, no es hombre y si no es hombre no es nadie.⁹

Una de las finalidades cognitivas en el aprendiz es el autocontrol de la sexualidad, que debiera jugarse en un espacio sin culpas ni descontrol: “The important point is, however, that the pupil is told to show self-mastery, not to be carried away by sexual desire, but, on the contrary, to remain self-possessed even at the peak of lust” (Johansen 2004: 48). Santiago no puede alcanzar las destrezas del maestro y trasladar esa narrativa de violencia en el desarrollo de su identidad, sin embargo, en él yace inoculado un deseo intenso, poco controlable, y una culpa de igual proporción.

En “La huerta”, luego de la educación sexual inicial, Santiago experimentará sus primeros encuentros sexuales. El espacio de la huerta, a diferencia del horno viejo, al inicio del relato es descrito como un lugar idílico y puro con reminiscencias al paraíso antes de la caída: “huerta de hortalizas y de capulíes [que los adolescentes pueden comer libremente por las noches] [...] Rodeaban a la huerta árboles de sauce frondosos; zumbaban con el viento o servían de reposo a los pájaros del pueblo” (182). Sin embargo, este espacio de sosiego para el niño confundido es contaminado por el sexo. Marcelina, la lavandera de un hacendado, se le acerca a Santiago para incitarlo al mostrarle “su parte vergonzosa” (184). Este no opone resistencia sino que se aproxima: “La gorda

9 No considero necesario realizar el análisis de la escena en el horno viejo, pues el esquema es similar al encuentro con doña Gabriela. La diferencia es la intensificación de la prueba, pues se duplican los actores para dar forma a una orgía en la que Santiago nuevamente toma el papel de espectador.

Marcelina lo apretó duro, un buen rato. Luego lo echó con violencia” (184). Marcelina reconoce cierta experiencia en el muchacho: “—Corrompido muchacho. Ya sabes—” (184). Finalizado el encuentro, Santiago experimenta la suciedad y la contaminación corporal, una pestilencia que nace del sexo: “Y sintió que todo hedía” (184). Luego intentar purificarse a través de la limpieza del cuerpo y no lo consigue: “No pudo lavarse. Se restregaba la mano y a cara con la brillante arena del remanso [...] Pero el muchacho seguía recordando feo la parte vergonzosa de la mujer gorda; el mal olor continuaba cubriendo el mundo” (184). Rocío Silva-Santisteban y Francesca Denegri, a partir de la lectura del epistolario de Arguedas que puede ser aplicado a estos relatos y otros textos de ficción, dicen:

el acto sexual es visto como un acto que, sino produce temor, produce asco al mundo y, por lo tanto, la atmósfera siempre negativa de ese acto —aunque hay excepciones— se vincula directamente con el infierno en su versión metafórica pero también cristiana: el acto sexual corrompe el alma. (2005: 310)

Arguedas a lo largo de “La huerta” se vale de diversas antítesis religiosas —cielo/infierno, suciedad/ pureza, pecado/ confesión—, para describir estos encuentros. Líneas arriba acoté que el ambiente de la huerta estaba cargado de significados paradisiacos, pero este espacio se ha ido tornando infernal y el alma ha caído en el pecado. Una mancha pestilente cubre al muchacho. En esta relación, Marcelina —quien es descrita como “borracha” por el cura del pueblo, quizá como metáfora de la mujer embriagada por deseo— es la que toma un rol activo, ella es quien “lo aprieta” y “lo hecha con violencia”. Si bien Santiago ya se encuentra en el performance de una virilidad, naciente, esta jamás alcanzará el rango de la virilidad del hacendado; la suya será infraviril en relación a la de aquel. Por tanto, su masculinidad se halla en los rangos de la subalternidad. Norma Fuller dice que “Toda versión de las masculinidades que no corresponda a la [hegemónica] o dominante sería equivalente a una manera precaria de ser varón, que puede ser sometida al dominio por aquellos que ostentan la calidad plena de *hombres*.” (2001: 24). Además añade: “lo hegemónico y lo dependiente se definen y constituyen mutuamente [...] para poder definirse como un varón logrado, es necesario contrastarse contra quien no lo es” (2001: 24). Santiago no es un hombre logrado en el contexto específico del mundo de hacienda y en el horizonte de la masculinidad dominante que opera en ese mundo, porque no se muestra determinante, activo y violento en sus actos, no disfruta de la erótica del abuso del poder; más bien actúa desde la duda, el temor, el sufrimiento de la culpa cristiana. Como algunos críticos han mencionado, entre ellos González: “La lascivia, en la narrativa arguediana, termina en arrepentimiento del pecado. Los personajes que se acercan a la

lascivia—pecado capital— sufren” (1990: 52). González además dice: “En *Amor mundo* se acentúan los actos eróticos asociados con lo pecaminoso y aun lo diabólico. El muchacho Santiago [...] siente horribles ganas de rezar”¹⁰ (1990: 82).

Un asunto en el que González no repara además del acto de rezar es la importancia de la confesión como expiación del pecado y su relación con la normatividad del sexo. Para Michael Foucault en las sociedades occidentales prima la práctica de una *scientia sexualis* para decir la “verdad del sexo” (1998: 73). Y el procedimiento privilegiado para decir esta verdad fue la confesión. En la confesión es el confesor que redime, purifica, descarga de sus faltas y libera al confesado (1998: 79). Santiago decide ir a los pies de la montaña Arayá para encontrar alguien que lo redima y consuele del desasosiego del sexo que atestigua y practica. Para Castro-Klaren: “En el caso del personaje-niño (Santiago, Palacitos, Ernesto), lo que moviliza sus actos es la necesidad de compenetración con el padre extraviado, con la armonía de la naturaleza, con la claridad del día y la sensual unión con los objetos mágicos y protectores” (1983: 56). En este camino hacia un ente protector andino que lo armonice, Santiago se encuentra por azar con el cura y le pide la confesión *in-situ*. El cura prefiere hacerlo en la iglesia, pero Santiago en su urgencia de expiación le cuenta sobre las lesiones pecaminosas que le han provocado las lecciones del hacendado y sus encuentros con Marcelina. El padre al escuchar le dice: “¡Confíesate de rodillas! ¿Has fornicado con la Marcelina?” (186). Santiago no entiende el significado de esta palabra y le replica: “Estoy apestado; estoy sucio [...]”. Luego de la confesión el padre le da su bendición. Sin embargo, el continúa su camino al Arayá. El problema en la confesión es que desde la instancia del confesor solo se escucha y se caya; no hay una respuesta que contenga y dé orden al caos del sexo. La verdad se le es revelada al confesor y no al confesado: “Pertenece [...] a una sociedad que ha ordenado alrededor del lento ascenso de la confidencia, y no en la transmisión del secreto, el difícil saber del sexo” (Foucault 1998: 39). O la verdad del confesor se reduce a corroborarle al confesado lo que ya sabe: que ha pecado. Ante este fracaso, Santiago continúa su peregrinación al Arayá para una confesión alternativa, alejada de los límites occidentales y más bien anclado en la cosmovisión andina: “Tú nomás eres como yo quiero que todo sea en el alma mía...” (187), le dirá a la montaña cuando se encuentre a sus pies.

Santiago regresa purificado, pero a la semana siguiente también regresa a la huerta, a la misma hora para volver al encuentro de Marcelina: “Y se dejó apretar más fuerte y más largamente que la primera vez, se revolcó e, igual que entonces, fue ella quien lo arrojó, y se marchó luego de mirarlo como se miran

10 Los artículos ya citados de Sara Castro-Klaren (1983) y Rocio Silva-Santisteban y Francesca Denegri (2005) también han abordado el peso de la culpa cristiana ante el sexo.

a los huesos botados” (187). En los encuentros con Marcelina, la narración solo se focaliza en la culpa del joven, no medita la culpa de las mujeres o sus actitudes, al menos de las que son como Marcelina. Castro-Klaren dice sobre la Opa de *Los ríos profundos* y Marcelina: “Mientras que la animalidad que gobierna su cuerpo es responsable por su agresiva conducta sexual, esa misma bestialidad las excusa de ser ‘pecadoras’, ya que su idiotez las previene del poder de ejercer juicios morales y las hace un tanto sufridoras” (1983: 63). Santiago vuelve al arrollo, pero ya no se lava: “Le rendía el hedor que todo su cuerpo exhalaba” (188). Decide frotarse el rostro con hierbas aromáticas mezcladas” (188). Santiago se mueve entre una repetición compulsiva de idas a la huertas para luego ir al Arayá a limpiar su suciedad, ya no recurre a la confesión del cura: “¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba, en el camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de Marcelina” (188).

Al final de “La huerta”, Santiago cuestiona si esa sexualidad que lo perturba tiene que ver con no ser indígena: “Será que me sucede esto porque no soy indio verdadero; porque soy un hijo extraviado de la Iglesia” (188). En este punto se empieza a insinuar que la sexualidad de los hombres blancos y mestizos está viciada y alejada de cualquier armonía. El desarrollo de esta insinuación se da en los siguientes dos relatos de la secuencia.

3. Formas alternativas de sexualidad en “El ayla” y diálogo sin resolución en “Don Antonio”

“El ayla” muestra una sexualidad alternativa a la practicada por los hacendados y los mestizos. Esta sexualidad se caracteriza por tener un fin eminentemente reproductivo, enmarcarse en un ritual colectivo de fertilidad, contribuyendo al mantenimiento de la comunidad. El placer como práctica individual no reproductiva parece pasar a segundo plano. Como lo ha señalado González: “Los hábitos sexuales perversos sólo suceden en personajes blancos y mestizos. Si son indios, el enfoque es positivo, ya que la pasión sexual, en el mundo indígena, se acepta como un ciclo natural de germinación” (1983: 53). Pero además, en términos de Foucault estamos frente a una sexualidad que se inserta en un “sistema de utilidad, regular para el mayor bien de todos” (1998: 34). Este bien común tendría íntima relación con la comunidad y su supervivencia, es decir, “asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener las formas de las relaciones sociales, en síntesis mantener una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora” (Foucault 1998: 50).

En “El ayla”, Santiago vuelve a ser solo un espectador en el que los límites entre los que son parte del ritual sexual y los que lo miran con pasividad yacen muy marcados: “Mestizos y señores vieron pasar por las calles, mientras anochecía, la fila del ayla, y hablaron entre ellos” (193). Esta gente piensa que estas prácticas sexuales tienen el tenor de las prácticas de don Guadalupe: “—Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios” (193). Por el contrario, Santiago, como Ernesto, ve más allá de los prejuicios hacia el indígena y entiende la lógica interna del ritual, un indígena le dice: “Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche” (194). En estos encuentros sexuales la violencia está ausente, más bien goza de un carácter lúdico: “Y Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él, le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella hacía como que se defendía, luego se quedó quieta, completamente inmóvil, mientras el joven se revolvió sobre ella” (196). Otra diferencia es la evanescencia del olor que el muchacho percibe pestilente, por tanto, el sexo ahora es limpio o adquiere una neutralidad domesticable: “Santiago observó a la pareja que estaba cerca de él, pero los gritos no le permitieron sentir frío ni olor alguno” (197). La sonoridad musical del sexo ritualizado parece aniquilar el olor de un acto contaminado en prácticas sexuales profanas.

Sin embargo, un aspecto coincidente con las prácticas sexuales que perturban a Santiago es la pasividad de las mujeres en el momento de encarar el acto. La dinámica sigue siendo: hombre/ activo; mujer/ pasiva. Aspecto que se ahondará en el discurso sobre el sexo esbozado por don Antonio. De vuelta al relato, Santiago al sentir que esa forma de llevar la sexualidad no lo mancha, intenta unirse al ritual sexual, pero es rechazado: “—Pendejo, pendejo— dijo, muy claramente otro de los jóvenes que iba encabezando la fila[...] Dejaron solo al muchacho, como una piedra caída del cielo” (197). Si a lo largo de *Agua y Los ríos profundos* se mostraba la excentricidad de Ernesto en los niveles sociales y étnicos, en este pasaje esa excentricidad de la identidad se traslada al plano de género, Santiago no puede encontrar un lugar para el desarrollo de una sexualidad sin conflictos. Su identidad oscila pidiendo auxilio, si no puede ser parte de un ritual avalado por el Arayá, su confesor andino, decide volver donde un confesor occidental que tampoco puede traer respuestas: “—No te mataron —le dijo el cura en el confesionario—. No te despedazaron porque creyeron que eras un animal del maldito cerro Arayá” (197). Solo por un momento, Santiago parece reconciliarse con la sexualidad: “Se me ha ido el mal olor, creo, peso menos, creo” (197). Pero al instante las imágenes del horno viejo, la sombra de su maestro y la presencia de Marcelina regresan: “Pero como una cascada, el llanto de doña Gudelia y el de la chuchumeca [...] empezaron a sonar bajo su pecho. Los vellos de la borracha se encendían” (198).

Bajo los senderos sin salidas de la sexualidad, Santiago decide partir a la costa con la venía de un padre ausente. En *Amor mundo* se suceden varios diálogos en los que Santiago se hunde más en la confusión, primero con el guitarrista Ambrosio, luego con el cura y, finalmente, con don Antonio. Mientras viajan a la costa con este último, Santiago pregunta si allí la mujer es diferente; don Antonio contesta: “—La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues” (201). Don Antonio, además, justifica la violencia contra estas: “Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho” (201). Ya no estamos frente a un hacendado, sino frente a un mestizo cuyas concepciones son prácticamente las mismas, la reafirmación de la masculinidad a través de la sujeción de la mujer como objeto pasivo de placer, como lo ha señalado Castr-Klaren: “la posición de la mujer, por normatividad, es secundaria y cosificada” (1983: 55).

Además, Santiago no puede concebir a una mujer casada o blanca —Gudelia y Gabriela, la joven Hercilia— gozando de la sexualidad o asumiendo un rol activo; primero en el debate con el guitarrista Ambrosio dice: “—La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues, sufre” (181) o con don Antonio: “Y ella sufre, llora” (201). Si bien no se puede negar que las escenas sexuales de *Amor mundo* están cargadas de violencia contra las mujeres, en su denuncia Santiago niega cualquier atisbo de placer femenino. El narrador muestra esa delgada línea ambigua entre el goce y el sufrimiento. Como lo señala Michael Kimmel: “The fact that the fear and sexual excitement often produce the same physiological responses may confuse men, who may mistake that fear for passion” (1990: 6). O la inversa, Santiago se muestra confundido al ver intacta a doña Gudelia luego de la orgía en el horno viejo: “Le extrañó que no cojera, que no gimiera mientras andaba” (183).

Esta incapacidad no solo hace evidente las limitaciones de Arguedas para entender la subjetividad femenina y aceptar su sexualidad, como lo han señalado diferentes autores —Castr-Klaren, González o Silva Santisteban y Denegri—, sino es también un claro cuestionamiento a cómo se establecen los roles y jerarquías en las relaciones sexuales y de género entre hombres y mujeres en el mundo mestizo y blanco del Ande.¹¹ O desde otra perspectiva, Santiago, más

11 Silva-Santisteban y Denegri (2005) afirman que en su narrativa Arguedas solo pudo concebir a las mujeres en dos polos: “la virgen-madre (a quien se debe amar) y la mujer-puta (a quien se teme amar)”. Sin embargo, en sus cartas aparece una *tercera mujer*: “La tercera mujer es la que puede gozar junto con el hombre con entera libertad, la que sabe cómo hacerse desear por el otro, y la que, para lograrlo, maneja conscientemente sus niveles de seducción, atracción y de fortaleza sexual. . . esta tercera mujer no posee un espacio simbólico en el imaginario de las relaciones entre géneros en nuestro autor”. En la narrativa el rol activo y “El goce sexual es privativo de la loca de la comunidad, que es a su vez el objeto prohibido por excelencia” (Castr-Klaren 1983: 59).

allá de los tabúes y la impronta religiosa que lo domina, está en la búsqueda de una masculinidad alternativa, como lo estuvo el Ernesto de *Agua*. El discurso de Arguedas intenta elaborar ese caos sexual que lleva dentro, pero también es una clara denuncia de la maquinaria viril patriarcal y su violencia sexual. Luego que doña Gudelia se siente “maldecida” por lo acontecido en el horno viejo; Santiago le replica: “¡Maldecida no; abusada, pareada, emborrachada. Sólo el hombre asqueroso pateo al cielo, también lo emborracha, alcanza con su mano embarrada al ángel” (183).

De otro lado, en el cierre del cuento, curiosamente Arguedas vuelve a perfilar la masculinidad no en el terreno de la virilidad sino de la hombría, en los valores sociales de ser hombre. Para don Antonio el sufrimiento del hombre está en su responsabilidad familiar, en el rol de proveedor que define su fortaleza como tal, es decir, en la performance de su hombría: “el hombre tiene que alimentar a la familia, a los hijos que ha hecho parir a la mujer. Y eso, también, es sufrimiento fuerte” (201). Aunque sin darse cuenta, muestra conflictos similares a los de Santiago. Para don Antonio el enamoramiento no existe cuando ya el hombre experimento el sexo: “sólo cuando estás muchacho, como tú, o menos quizás. Pero desde el momento en que tú ves cómo es la cosa de la mujer, la ilusión se acaba” (202). En el discurso de don Antonio se actualiza de un lado la condena cristiana del sexo y por otro propone la dualidad entre esposa/ prostituta y la forma de relacionarse con estas. Para don Antonio el goce solo se permite con una prostituta: “Porque con una puta tú haces todo, todo. Pagas tu platita. Y la conciencia limpia. Pa’eso es la puta” (202). En el matrimonio el goce es regido por la norma: “Una cosa es en la cama bendecida por el cura y por los padres de uno. Ahí con respeto, con delicadeza...Sí, el peor asco del hombre que es el sexo hace nacer al hijo [...] que uno quiere más que a los cielos y a las estrellas” (203). El sexo encuentra su redención en la procreación, en uno de los ejes de la virilidad, la capacidad reproductiva: “Pero yo [...] así como soy tengo un hijito [...] Se llama Marianito. Es mismo como el canto del chaucato y él mata todas las víboras que andan por mi cuerpo” (204). Nuevamente, la sexualidad es domesticada dentro de los linderos de su economía productiva: descendencia y familia. Sin embargo, la figura de don Antonio entra en crisis al condenar los hijos fuera del matrimonio, pues él mismo fue procreado en tal condición. La confesión vuelve a aparecer:

Primera vez...primera vez que se me sale decir. ¡Yo no soy López, yo soy hijo de la porquería que hierve cuando cuerpo de hombre y de mujer no bendecidos se machucan por fuerza del infierno! Echan baba, como cuando se montan chanco y chancha. (204)

En este caso la construcción de la identidad masculina se basa en el núcleo tradicional de la hombría basado en la honra familiar. Don Antonio y Santiago terminan encarnando una identidad masculino subalterna, ya sea por los conflictos sociales de una hombría dañada, deshonrada, o los conflictos sexuales de una virilidad igual de resentida. Don Antonio encuentra un símil con el indio Kutu de “Warma kuyay”. Allí cuando Kutu desplaza la furia que siente por el gamonal violador azotando a los novillos de este. Don Antonio, al ver que uno de los toros muertos que transporta en su camión trata de introducir una rama bajo el rabo de la bestia: “—Así, como dicen que ese vejeo le hizo a mi madre...” (204). Luego van por agua y se quiebra hasta el llanto: “El chofer de rostro erizado, de barba semicrecida, empezó a llorar primero, antes que el muchacho, pero sin detenerse” (205).

4. A modo de conclusión

Más allá de la mandatos cristianos contra el sexo y el tortuoso peregrinaje sexual de Santiago a lo largo de los cuentos de *Amor mundo*, parecen orbitar las preguntas: ¿es posible imaginar una forma de sexualidad masculina que se exprese sin violencia? ¿Los hombres pueden hallar modos alternativos para entender la triangulación entre mujeres, sexualidad y amor? Estas cuestiones resultan centrales en el contexto de un sistema social de haciendas andinas en el que las relaciones de dominación copan todos los espacios y prácticas cotidianas, incluidas las del sexo. En otras palabras, en los encuentros sexuales también se actualizan las jerarquías blanco/ indio, gamonal/ sirviente y, sobre todo, hombre/ mujer. Si bien como ha señalado la crítica recogida en este trabajo, la disociación entre el sexo, el erotismo, el placer y el amor marca el sino la narrativa de Arguedas —ya sea por las experiencias traumáticas de la niñez y la formación educativa religiosa—, en el discurso sexual de *Amor mundo* yace una denuncia muchas veces abierta de la violencia sexual propia de hombres blancos y mestizos.

Arguedas la mayoría de veces fracasa en la representación de la subjetividad femenina, pero alcanza sus mayores logros cuando le toca adentrarse en la densa subjetividad del género masculino. Sin embargo, esta inmersión en la identidad masculina es dolorosa. Santiago trata de llevar al entendimiento todo lo acontecido en sus experiencias sexuales y fracasa. *Amor mundo* no solo gira alrededor de los encuentros sexuales, el *ars erótica* foucaultiana, sino allí también está la *scientia sexuales* —el entendimiento racional de la que también habla el filósofo francés— a través de los diálogos sin resolución y el ritual de la confesión inservible y poco significativa. El niño adolescente no encuentra

un modelo de masculinidad alternativo que armonice pacíficamente las relaciones con las mujeres, el amor y el erotismo. Por tanto, la construcción de la masculinidad del personaje central se muestra la mayoría de veces en crisis, a la vez que se opera un cuestionamiento de la masculinidad dominante de los hacendados como en *Agua*.

En ese sentido, *Amor mundo*, el último libro de cuentos de José María Arguedas, se localiza más cerca de *Agua*, el primero, en la incansable búsqueda de modelos alternativos de hombría y virilidad a los cuales adscribirse. En ese mundo mestizo y blanco de masculinidades patriarcales, Santiago, como el Ernesto de *Agua*, no encuentra modelos identitarios a seguir, y una vez más la masculinidad se ve frustrada en su continua actualización. La única sexualidad válida y posible modelo de virilidad la encuentra en un mundo indígena fuera de tiempo; en un ritual de orden reproductivo y economía comunitaria del cual tristemente no puede formar parte.

Referencias bibliográficas

- ARGUEDAS, José María (1967). *Amor mundo y todos los cuentos de José María Arguedas*. Lima: Francisco Moncloa Editores.
- ARGUEDAS, José María (1983). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.
- ARGUEDAS, José María (1988). *Agua*. Lima: Editorial Horizonte.
- BADINTER, Elisabeth (1993). *XY. La identidad masculina*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- CASTRO-KLAREN, Sara (1983). “Crimen y castigo: Sexualidad en J. M. Arguedas”. En: *Revista Iberoamericana* 122; pp. 55-65.
- CONNELL, Raewyn (1997). “La organización social de la masculinidad”. En: *Masculinidades. Poder y crisis*. Teresa Valdés y José Olavarría (editores). Santiago: FLACSO; pp. 31-47.
- DENEGRI, Francesca y Rocío Silva SANTISTEBAN (2005). “‘Lo que deseo es ser amado con pureza’: sexo y horror en la obra de José María Arguedas”. En: *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla (editora). Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo; pp. 307-324.
- DURÁN, David (2014). “Aquellos que llaman ‘tono de vida’: mujer, economía y sexualidad en la narrativa de José María Arguedas”. En: *Arguedas. El Perú y las ciencias sociales: nuevas lecturas*. Ricardo Cuenca y Ramón Pajuelo (editores). Lima: Instituto de Estudios Peruanos; pp. 109-130.
- FOUCAULT, Michael (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.

- FULLER, Norma (2001). *Masculinidades. Cambios y permanencias*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- GONZÁLEZ, Galo Francisco (1990). *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos.
- HUAYTÁN MARTÍNEZ, Eduardo (2013). "Jugar el juego de los hombre. De mak'tillos a mak'tas en 'Los escolares' de José María Arguedas". En: *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez y otros (editores). Lima: Fondo Editorial de la PUCP; pp. 213-230.
- JOHANSEN, Jørgen Dines (2004). "Literature, Pornography, and Libertine Education". En: *Orbis Litterarum* 59; pp. 39-65.
- KAUFMAN, Michael (1995). "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres". En: *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Gabriela Arango, Magdalena León y Mara Viveros (compiladoras). Bogotá: Tercer mundo; pp. 123-146.
- KIMMEL, Michael (1990) "Introduction: Guilty Pleasures-Pornography in Men's Lives". En: *Men Confront Pornography*. Michael Kimmel (editor). New York: Crown Publishing Group, pp. 1-23.
- LAMBRIGHT, Anne (2006). "El código de lo femenino en la narrativa de arguediana". En: *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco (editor). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburg; pp. 331-356.
- MORALES ORTIZ, Gracias (2006). "Bajo la mirada del Arayá: análisis temático y discursivo de *Amor mundo*". En: *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco (editor). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Universidad de Pittsburg; pp. 357-377.
- PINILLA, Carmen María (2011). "Apuntes biográficos de José María Arguedas". En: *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Antonio Melis. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú; pp. 3-50.
- ROMERO, César (2013). "'Un sexo desconocido confunde a esos'. Masculinidades y conflicto social en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". En: *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez y otros (editores). Lima: Fondo Editorial de la PUCP; pp. 185-202.
- RUIZ BRAVO, Patricia y Eloy NEIRA (2001). "Enfrentados al patrón: una aproximación al estudio de las masculinidades en el medio rural peruano". En: *Estudios culturales. Discursos, poderes y pulsiones*. Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y otros (editores). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú; pp. 211-231.
- SAONA, Margarita (2013). "Raza, género y hombría en la obra temprana de Arguedas". En: *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Cecilia Esparza, Miguel Giusti y otros (editores). Lima: Fondo Editorial de la PUCP; pp. 173-184.

Un encuentro entre pintura abstracta y poesía quechua. Szyszlo, Westphalen y Arguedas hacia una ‘tradición peruana’ en la plástica (1952-1963).

Abstract Painting Meets Quechua Poetry. Szyszlo, Westphalen, and Arguedas Towards a ‘Peruvian Artistic Tradition’ (1952-1963)

JOSÉ EDUARDO CORNELIO
Ursinus College
josecorneliob@gmail.com



Resumen

El presente artículo examina la lectura que hace Emilio Adolfo Westphalen de la serie pictórica *Apu Inka Atawallpaman* (1963) de Fernando de Szyszlo. El propósito es mostrar cómo el poeta formula una lectura de este trabajo de naturaleza abstracta dentro de las coordenadas de una tradición cultural que se vincula con lo andino. Junto con ello, se sugiere que la figura y las ideas de José María Arguedas fueron una influencia importante en un medio artístico que le reclamaba una ‘peruanidad’ a la pintura sin que, al mismo tiempo, cayera en el folklorismo. Precisamente, es Arguedas quien propone la idea de un arte y una literatura en los que fuese posible la coexistencia de mundo y comunidad.

Palabras claves: plástica, peruanidad, abstracción, universalismo, localismo, experiencia vivida, mundo y comunidad, cosmopolitismo vernáculo.

Abstract

This article examines how Emilio Adolfo Westphalen have read the series of paintings *Apu Inka Atawallpaman* (1963) by Fernando de Szyszlo. The purpose is to show the way Westphalen was reading those abstract paintings within the coordinates of an Andean cultural tradition. Moreover, I suggest that the figure and ideas by José María Arguedas were an important influence within the artistic field. During the 1950's and 1960's in Peru, there was an imperative of *peruanidad* in the practice of painting without falling into folklore. It is precisely Arguedas who proposes the idea of an art and literature in which world and community should coexist.

Keywords: Painting, *Peruanidad*, Abstraction, Universalism, Localism, Lived experience, World and community, Vernacular cosmopolitanism.

Recibido: 14/5/16

Aceptado: 11/6/16

“La pintura debe intelegir la sustancia
de nuestra cultura (...) debe alimentarse de aquella
línea espiritual que une a Garcilaso con Vallejo”

Juan Acha

En la última retrospectiva de la obra del pintor peruano Fernando de Szyszlo realizada en el Museo de Arte de Lima, en el año 2011, se puso énfasis en cierto aspecto de su itinerario artístico que quiero resaltar en estas páginas: la progresiva incorporación de una serie de fuentes provenientes de la plástica prehispánica peruana con las que el pintor entabló un permanente diálogo formal.¹ La muestra presentaba esa gravitación ancestral de lo precolombino en una de las obras pioneras de la abstracción en el Perú, poniendo de relieve un sentido específico: que en un momento determinado, en la obra de Szyszlo ocurre un giro crucial hacia el pasado andino en busca de una tradición plástica que fuese del todo propia.² El sentido museográfico de esa importante retrospectiva proponía, entonces, una genealogía que vale la pena explorar

- 1 Entre el 6 de julio y el 2 de octubre de ese año se exhibió una de las más importantes retrospectivas dedicadas a Szyszlo. La muestra estuvo a cargo de la curaduría de Luis Eduardo Wuffarden y se realizó en el Museo de Arte de Lima (MALI). El catálogo de la muestra presenta, asimismo, una serie de importantes trabajos monográficos sobre el itinerario artístico del pintor.
- 2 La muestra presentaba asimismo una propuesta de periodización de la obra de Szyszlo en cinco etapas definidas del siguiente modo: 1) Primeras obras (1944-1949), 2) París y la abstracción lírica (1949-1959), 3) La irrupción de lo telúrico (1959-1970), 4) Paisajes y espacios rituales (1970-1988), y 5) Obra reciente (1988-2011). De esas cinco etapas, me interesa aquella denominada bajo la metáfora cultural, de raigambre peruana, de “lo telúrico”.

para comprender mejor esa dimensión en el quehacer artístico del pintor. Este trabajo, precisamente, se detiene en un aspecto específico dentro de esa importante trayectoria: la lectura que hace el poeta Emilio Adolfo Westphalen de los cuadros del ciclo pictórico *Apu Inka Atawallpaman* (1963), en los que, de acuerdo con Luis Eduardo Wuffarden, Szyszlo consigue conciliar de manera cabal la abstracción³ con el ancestral legado andino.⁴ Intento mostrar que la intervención de Westphalen hizo posible formular el lenguaje adecuado para poder narrar esa nueva pintura que adquiriría importantes dimensiones. Como se sabe, la abstracción no sólo ofrecía la dificultad de ser un tipo de pintura donde toda representación estaba ausente. También implicaba la difícil formulación de un lenguaje adecuado para hablar de esos *pictures of nothing* —como los describe Kirk Varnedoe (2006) en su ya clásico libro—, lo cual resaltaba, inevitablemente, su carácter autorreferencial en un medio que junto con la condición universalista le reclamaba ‘peruanidad’ a la pintura. En ese sentido, Westphalen propone también un marco de sentido desde el que pudiera entenderse un esfuerzo como el de Szyszlo y, por extensión, el de muchos pintores que comenzaban a explorar el universo formal precolombino como una posibilidad para sus propios trabajos creativos. En ese proceso, la influencia de las ideas del escritor Jose María Arguedas sobre la producción artística fueron, en gran medida, decisivas tanto para los artistas como para la propia elaboración crítica de Westphalen. Hacia ese objetivo apuntan las siguientes páginas, para señalar ciertos puntos referenciales del campo de producción cultural peruano de mediados de mediados del siglo XX.

La abstracción en el Perú: universalismo vs. localismo

La llegada de la abstracción al Perú no estuvo exenta de desencuentros a pesar de la urgencia con que los detractores del indigenismo reclamaban un nuevo “universalismo” para la plástica peruana.⁵ Tras el ingreso en la escena local de los pintores independientes, la abstracción aparecía como una opción

- 3 La llegada de la abstracción no estuvo exenta, en el Perú, de ambivalencias en cuanto a su recepción, pues generó entusiasmos y aceptaciones, así como viscerales rechazos. En un momento dado, esa apertura de la plástica peruana hacia un nuevo “universalismo”, fue motivo de polémicas, prescripciones y enfrentamientos en ese espacio de lucha por el prestigio simbólico que es el campo cultural peruano de mediados del siglo XX.
- 4 El notable crítico refiere, asimismo, que este ciclo constituye el punto culminante de una exploración del legado indígena peruano en la obra de Szyszlo. Comparto plenamente esa observación y es por eso que la reflexión que se propone en estas páginas aborda este ciclo y la forma en que fue entendida por Westphalen en su momento. Véase: Wuffarden: 2011.
- 5 Los términos “localismo” y “universalismo” provienen de la formulación planteada por Mirko Lauer (1976) en su clásico texto sobre la pintura peruana.

que reforzaba inevitablemente el camino hacia un cosmopolitismo urgente del cual, según la crítica de arte del momento, nos había alejado el prurito localista de José Sabogal y sus seguidores.⁶ Sin embargo, la naturaleza no figurativa de la pintura abstracta generaba una serie de dificultades para su consumo, pues aquella corría el riesgo de caer en lo decorativo, una cualidad que iba en contra de las demandas de un medio que, junto con el reclamado cosmopolitismo, estaba urgido de un nacionalismo que permitiera la clara identificación de una pintura peruana. En 1946, el crítico Juan Ríos concluía su libro sobre la pintura contemporánea en el Perú haciendo el siguiente balance:

Superados el desarraigo extranjerizante de los Independientes y la prematura y superficial xenofobia de los Indigenistas, la Pintura peruana encontrará su expresión dinámica y genial. Humana y Cósmica, será fiel al gran ritmo Colectivo del Futuro (1946: 80).

Esta doble consideración de superar el desarraigo de las modas artísticas extranjeras y encontrar una expresión que se encuentre en sintonía con el deseo de la colectividad, aparece tal vez como la principal demanda que se le reclamaba a la pintura peruana de ese entonces. Y este pronóstico del futuro, que es a la vez una exigencia, de una pintura “humana” y “cósmica” fue una constante en el discurso de la crítica de arte hasta la aparición de los primeros intentos de una plástica que pudiese ser al mismo tiempo signo de *lo peruano* y *lo universal*.

Más allá del desarrollo de su propia práctica, la llegada de la abstracción al Perú produjo una discusión que tomó un aire combativo y, como señala Mirko Lauer, “fue el punto de concentración de un enfrentamiento de ideas que recorrieran todo el ambiente intelectual peruano, y parte de un ciclo de polémicas que se dieron en los más diversos ámbitos del arte y la literatura” (1976: 147). En efecto, en 1955 la prensa local se convirtió en el frente de batalla por la autoridad cultural frente a la cuestión de la validez de la pintura abstracta en un medio que también consideraba la cuestión nacional como un aspecto importante de la producción artística. Esa pauta extra-pictórica fue menos una norma restrictiva, y se trataba más bien de la progresiva constitución de un discurso en el orden de la cultura que debía encontrar una resonancia en la pintura peruana. Superando las coyunturas y los resultados de la polémica —que de acuerdo con Lauer se planteó en términos maniqueos a partir de categorías

6 El grupo de “los independientes” estaba constituido por un grupo diverso y heteróclito de artistas plásticos entre los que figuraban Ricardo Grau, Sabino Springett, Sérvulo Gutiérrez, Teófilo Allain, entre otros. Dentro del grupo, Grau representaba el más importante de todos debido a su propuesta europeizante, debido a su formación en París, que se contraponía al indigenismo imperante. Véase: Castrillón: 2001; y Lauer: 1976.

como lo “puro” y lo “social”, donde lo puro hace referencia a lo estrictamente estético y donde encaja la abstracción; y lo social nos remite a un tipo de pintura más bien comprometida en términos sociales—, me interesa resaltar el desarrollo de una exigencia que en tanto discurso cultural tuvo un impacto en la producción de estos artefactos artísticos de mediados del siglo XX peruano. No obstante, cabe preguntar, ¿cómo resolver ese dilema?; ¿cómo dar en el centro mismo de esa encrucijada en la que se jugaba no sólo el prestigio cultural, sino además la posibilidad de marcar una diferencia con respecto a las experimentaciones previas?; ¿cuál era el lugar creativo desde el cual fuera posible encontrar un justo equilibrio entre *localismo* y *universalismo*?

Como siempre, el equilibrio estaba afuera, en la pintura de Wilfredo Lam, en la obra de Roberto Matta, en los trabajos de los muralistas mexicanos; mientras que fronteras adentro ese equilibrio sólo había podido conseguirse en la producción literaria. César Vallejo, por ejemplo, representaba, en la lectura de José Carlos Mariátegui, el poeta de una “raza”, ya que en su poesía aparece por primera vez el “sentimiento indígena virginalmente expresado” (Mariátegui, 1928 [1994]: 308), pero no como folklorismo o expresión indigenista, sino como un “americanismo genuino y esencial” (Mariátegui, 1928 [1994]: 310). Por eso afirmaba Mariátegui que con Vallejo “principia acaso la poesía peruana” (Mariátegui, 1928 [1994]: 309), pues esa confluencia creativa entre lo occidental y lo indígena se consolida en nuestro poeta más representativo como un paradigma que, desde la literatura, se inscribe perfectamente en la narrativa de lo nacional. Quizá por ello no es casual que Szyszlo intentase en 1950, en París, algunas litografías inspiradas en los poemas de Vallejo, ya que detrás del acto de pintar hay una búsqueda que no sea un desarraigo. Y aquí no sólo se revela la posibilidad de una lectura de la obra de Mariátegui, sino también de establecer un primer vínculo entre pintura y poesía.⁷ Aunque es importante señalar que en este caso la poesía inspira un estado emocional que le permite al pintor la exploración de formas abstractas. Precisamente, y en mi lectura, ello encierra una dificultad inherente: esta experimentación poética que intenta un primer acercamiento entre pintura abstracta y poesía peruana de alguna manera se ubica en un lugar ajeno a esa urgencia de “peruanidad”. O, por lo menos, se encuentra en las orillas de ese deseo. Esto se explica porque, en última instancia, Vallejo es un pretexto para hacer del expresionismo abstracto de Szyszlo un motivo que pueda servir de referencia a una identidad precisa, a un origen, a un lugar de pertenencia.

7 El resultado final de las litografías de Szyszlo con el tema vallejiano se queda sólo en la pura abstracción.

Las ‘conscripciones’ de la pintura peruana en la década de 1950

Hacer abstracción en el Perú de la década de 1950 no fue una empresa fácil. En una entrevista realizada en 1995, Szyszlo rememora la recepción que tuvo su primera exposición abstracta y declara que hubo “muchísima hostilidad”, porque se trataba de “pintura abstracta” que en lo sustancial no era más que “una pintura extranjera, colonial y que no tenía nada que ver con el Perú” (Colmenares: 1995: 22). Entonces, los intentos de crear una pintura peruana de alcance universal no estarán al margen de las inquietudes de Szyszlo y de toda una generación de pintores que tuvo la misma suerte de conflictos ante una demanda interna orientada por esas directrices. En ese sentido, algunos de ellos se alejarán del abstraccionismo. Así, por ejemplo, Venancio Shinki, quien también se orientó hacia la abstracción en sus inicios, ha contado en varias ocasiones que cuando expuso en la Bienal de Sao Paulo de 1963 se dio cuenta que hacer abstracción a secas era algo común en la escena artística internacional. Tener consciencia de ello lo conduciría a replantear su propio lenguaje plástico y, eventualmente, volver a incursionar en la pintura figurativa.⁸ Los mismos esfuerzos, apuntados en la misma dirección, pueden observarse en la obra plástica de Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Alberto Dávila o Eduardo Moll.

Ciertamente, la cuestión de una pintura moderna hecha en el Perú no dejó de ser un asunto del todo relevante en la agenda de la crítica de este periodo. A lo largo de 1958, Juan Acha publicó una serie de artículos que indagaban el tema de la peruanidad de la pintura en la encrucijada universalista. En “Conscripción peruana de la pintura”, publicada en el *Suplemento Dominical* del diario *El Comercio* el 4 de mayo de 1958, Acha observa que la ausencia de una sólida tradición plástica somete a la pintura a influencias exógenas, razón por la cual aparecieron en el escenario local “fuerzas nacionalizadoras” de índole “político-social, iconográfico y espiritual” que actúan sobre la pintura como “verdaderas conscripciones” (1958: 9). De acuerdo con este importante crítico de arte, la primera ‘conscripción’ se remite a la demanda de un arte socialmente comprometido, que rechaza de manera categórica pues esteriliza “las energías esenciales de la pintura”; la segunda, al tema de la pintura, para lo cual toma como ejemplo la pintura indigenista de Sabogal, señalando que su gran amor a lo peruano lo inhibió “de avanzar hacia un problema estético”; la tercera presenta dos modalidades: un nacionalismo universal, definido por Acha como un humanismo telúrico que busca “un «Vallejismo» pictórico”⁹, por un lado, y

8 Véase: Cornelio, 2010: 30.

9 No deja de ser sintomático el uso de la expresión “vallejismo pictórico” para designar un deseo en el resultado final de la producción plástica que sea similar a lo conseguido en la

la existencia de una tradición prehispánica y colonial que consiga vincularse con nuestra pintura contemporánea. Esta última conscripción observada por el crítico, bajo sus dos modalidades, adquiere un significado revelador, ya que permite vislumbrar un alcance de los imperativos de la pintura en sus tensiones e interacciones dentro del campo cultural. Sobre la segunda modalidad, de la ‘conscripción espiritual’, el crítico dice que “busca hacer del arte prehispánico nuestro muestrario ideal y obligado”, pues constituye la “historicidad de nuestras formas” (Acha, 1958: 9). No obstante, encuentra una severa dificultad en el propósito de enfrentarse a esa tradición:

El arte preincaico nos presenta nuestro mejor y más antiguo repertorio de formas. Hoy las tenemos exangües de significado. Nos encontramos inermes para reconstruir la cosmovisión de sus productores y hacer de sus significados un contenido donde la estética cotidiana pueda operar (Acha, 1958: 9).

De acuerdo con esto, allí donde lo prehispánico se presenta como la posibilidad de enlazar con una tradición, la pintura debe afrontar la dificultad de entablar una continuidad, un diálogo entre formas, de dar un significado a un significante que, según el crítico, se presenta vacío. De modo que su artículo concluye con una precisión formulada mediante la siguiente pregunta: “las fuerzas telúricas, ¿no deben, acaso, hacer coincidir nuestra estética con la de nuestros antecesores?” (1958: 9). Volveremos después a esta cuestión, pues en Westphalen ese deseo de vincular nuestra pintura contemporánea con una tradición propia —que a su vez deviene con el peso de una autoridad milenaria—, se hace tangible, tras un fecundo encuentro, en la obra de Szyszlo de inicios de la década de 1960.

Westphalen sobre Szyszlo: la abstracción se encuentra con lo andino

Ese deseo de tradición que permitiera legitimar una práctica universalista de la pintura tendrá en Szyszlo un momento culminante que ha marcado un hito en la historia de la plástica peruana del siglo XX. Hacia 1963, el pintor realiza una serie de cuadros inspirados en el poema “Apu Inca Atawallpaman” —cuya mejor traducción del quechua al español, intuye Westphalen, fue hecha por el escritor José María Arguedas— que se convirtieron en un éxito inusitado en el mercado artístico y que contribuyeron a la renovación del panorama de la plástica de ese entonces a partir de esa conciliación creativa entre lo local y lo universal, entre ‘lo telúrico’ (un tropo muy común en la escritura de la crítica

expresión literaria.

de arte de entonces que metaforiza la 'peruanidad' y 'lo occidental'. Ante lo singular de este hecho artístico, la crítica buscará dar un sentido adecuado a esa experiencia estética y en medio de ese cúmulo de disquisiciones sobresale una de las más elaboradas.

En su famoso artículo "Poesía quechua y pintura abstracta" (1964), Emilio Adolfo Westphalen propone una sugerente aproximación a esta obra insólita. Resulta necesario precisar que la relación entre pintura y poesía en la crítica de Westphalen no se origina en el deseo de legitimar la práctica pictórica para ubicarla en un justo lugar dentro de las *Bellas Artes*, como ha ocurrido en la amplia tradición de la literatura artística occidental.¹⁰ En Szyszlo, y más precisamente en la lectura de Westphalen, pintura y poesía se encuentran para constituir una tradición creativa que se inscribe en un horizonte cultural al mismo tiempo peruano y mundial (o, si se prefiere, para usar los términos al uso de aquel entonces, *telúrico* y *universal*).

Para Westphalen, este giro pictórico en las tendencias locales de aliento universalista provee un ejemplo concreto que da forma a sus propias lecturas, así como a sus ideas sobre el arte prehispánico en el centro mismo de la cultura peruana. En principio, el poeta inicia su artículo declarando el desconcierto que provocó la vinculación entre "una pintura esencialmente moderna" y un "poema vernáculo" que "lamentaba la muerte del Inca" (2004: 429). Ese desconcierto inicial se aclara cuando señala que "las nuevas pinturas de Szyszlo continúan y amplían la línea evolutiva de un arte seguro de sus medios y de sus fines". De acuerdo con Westphalen, la pintura de Szyszlo crea un horizonte estético y cultural que lo acerca no al poema en sí mismo (es decir, el poema anónimo quechua no es un medio), sino a la experiencia subjetiva de su creador ante una legítima crisis existencial: esto es, la ausencia de un orden cultural alterado por la conquista y la muerte del Inca como símbolo de ese orden irrecuperable. Esta experiencia subjetiva se actualiza no sólo desde el reconocimiento de una condición de crisis similar propia del sujeto moderno, como observa Westphalen, puesto que también se explica a partir de esa prefiguración del arte prehispánico que anuncia desde una antigüedad periférica el advenimiento del arte moderno. En otras palabras, para el caso peruano, el arte prehispánico constituye un puente hacia un universo de formas que aseguran una continuidad artística, y señalan un derrotero por el que se debe transi-

10 Es decir, esa relación entre poesía y pintura no surge como un problema teórico-estético cuyo fin era considerar que el trabajo artístico no sólo consistía en una elaboración manual, sino que ante todo se trataba de una práctica mental, de la construcción de una idea que la convertía, así, en un ejercicio del intelecto, tal como ocurría con la escritura poética. Véase: *Tatarkiewicz: Historia de seis ideas* (2001). Asimismo, Julius Von Schlosser. *La literatura artística* (2000).

tar para hacer posible un arte que emerge de experiencias estéticas concretas, y no de imposiciones, concripciones o modas lúdicas y efímeras.

Muchos años después, plenamente consciente de esa experiencia, Szyszlo dirá que el “arte precolombino le habla en un idioma que el arte moderno ya le ha acercado mucho”, y donde “no hay nada que traducir” ya que se trata de “un lenguaje que entendemos perfectamente” debido a su prodigiosa actualidad (Szyszlo, 1996: 292). Evidentemente, de ahí se desprende que la relación entre plástica precolombina y arte moderno aparece inscrita en términos de una igualdad artística y estética dentro del museo imaginario del propio pintor. Pero también es cierto que esta conexión transhistórica fue un hallazgo posterior, que dependió no de esa atemporalidad que sitúa a Paul Klee y a una tela Chancay en un mismo espacio, sino que fue producto de una férrea defensa a contracorriente de la producción plástica de los Andes peruanos. En una entrevista realizada por Mirko Lauer en 1975, el mismo Szyszlo declaraba que entre las décadas de 1940 y 1960, el arte prehispánico era visto generalmente con un “profundo desprecio” (Lauer, 1975: 23); de modo que su legitimación fue parte de un gran esfuerzo en el que se vieron implicados varios agentes del circuito artístico local, es decir, artistas, críticos de arte y, desde luego, los propios consumidores.

Hacia la ‘peruanidad’ de la pintura en el ciclo pictórico de Szyszlo

En esta lucha por constituir una autoridad en el campo cultural para comprender esa aproximación de la plástica hacia la cultura andina, Westphalen defiende la posición de Szyszlo al enfrentar la cuestión de la experiencia estética como un orden discursivo superior al de la instancia inmediata que le reclamaba identidad nacional a la pintura. Westphalen, entonces, se alinea con las posiciones de Acha sobre las concripciones peruanas de la pintura, poniendo énfasis en lo estético como un dominio universal e irrevocable de todo acto creativo. De ahí que la experiencia estética entre el poeta anónimo quechua y Szyszlo resulte un aspecto común en ambos, pues tanto el poeta como el pintor afrontan un periodo de crisis que los ubica en un mismo plano creativo. Westphalen apunta:

El poeta de la elegía a Atahualpa se ha quejado contra la muerte y ha clamado, vociferado, delirado. Sin embargo, todo el padecimiento, todo el horror del abandono, la tenebrosa soledad, la incertidumbre absoluta no logran quebrar un último e inmovible aliento de vida, una voluntad irreprimible de vida. La elegía en fin de cuentas no sería sino otro extraño, exuberante y descomunal himno a la vida (2004: 436).

Para Westphalen el poema representa un canto de vida a pesar del terrible suceso que se simboliza con la muerte del Inca Atahualpa. Ese evento creativo, que metafORIZA el origen de nuestra colonialidad como un oscuro dolor (“¿Qué arco iris es este negro arco iris/Que se alza?/Para el enemigo del Cuzco horrible flecha/Que amanece./Por doquier granizada siniestra/Golpea/Mi corazón presentía/A cada instante,/Aun en mis sueños, asaltándome./En el letargo,/A la mosca azul anunciadora de la muerte;/Dolor inacabable”), adquiere la resonancia de una crisis existencial, de un vacío de significado que deja un evento devastador de la historia. Es precisamente esta conjunción de experiencia existencial y acto creativo el lugar desde el cual se equiparaba al pintor abstracto con el poeta quechua. Al respecto, Westphalen señala:

Reconozcamos aquí otra clave del poema, el secreto de su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea (...) Nadie encontrará injustificado considerar este siglo como época de crisis, de subversión de todos los valores, de inestabilidad individual y angustia colectiva, de crímenes en masa y odio irracional, como época en que, a pesar de los adelantos científicos y técnicos, nada nos hace alentar confianza en el porvenir del hombre (2004: 437).

En efecto, aquí se puede observar que la experiencia del sujeto moderno encuentra un feliz correlato con la dolorosa experiencia del poeta quechua, quien convierte en signo artístico el avasallamiento cultural producido por la conquista española. Szyszlo hará lo mismo a partir de una crisis múltiple que equivale a un avasallamiento no sólo en el ámbito social, sino también, y por encima de todo, en el de la propia subjetividad: ser moderno, ser de la periferia, poseer una condición colonial irrenunciable, andar en la búsqueda de una identidad propia y ser artista en un medio precario. De una crisis a otra, las diferencias cualitativas solo varían en función de las circunstancias, pero ambas se inscriben perfectamente, de acuerdo con Westphalen, en un mismo horizonte de significación.

Vivir la experiencia del pasado y el problema de la identidad en Szyszlo

La cuestión fundamental de vivir la experiencia de pasado, de transformarla en un elemento crucial del acto creativo, es un punto muy importante en la escritura de Westphalen con respecto a los cuadros de la serie *Apu Inca Atawallpaman* de Szyszlo. Esto le permite explicar la postura del pintor ante una nueva expresión plástica, que de alguna forma llena ese vacío de identidad en la pin-

tura al vincular el pasado andino con el presente, al crear una línea de continuidad entre una tradición milenaria y otra que comienza a surgir. De hecho, para enfatizar este aspecto clave, el poeta sostiene que “Szyszlo ha sido uno de los pocos entre nosotros que no ha compartido la concepción del arte como simulacro de equilibrios formales” (1964: 437). Es decir, su pintura no es simple reflejo de lo que se hace en Europa o los Estados Unidos; no es repetición vacía carente de densidad cultural o especificidad histórica. El signo de lo andino le da un carácter renovado a la pintura de Szyszlo al incorporarse como una expresión poética, que hace posible una *experiencia vivida*¹¹ común entre un poeta quechua de la temprana época colonial y un pintor abstracto. Esa *experiencia vivida* en ambos casos se propone como el síntoma de una de crisis:

A pesar de [la] angustia y desesperación Szyszlo no ha abandonado un núcleo vital de resistencia tenaz. (...) Esas razones de esperar las ha hallado no sólo en el poeta anónimo y lejano sino también en las circunstancias peculiares de nuestra actualidad. (...) Esta sería la gran crisis de “identificación” de Szyszlo. Sus problemas y soluciones propias adquieren validez más general al ser corroboradas por la obra del gran poeta del pasado, una de las tantas expresiones de una cultura con profundas raíces en la historia, de una cultura que no estaba muerta pues se hace presente de nuevo con una insospechada fuerza y seguridad (2004: 438).

La crisis del orden vital del poeta anónimo quechua se actualiza en la crisis del sujeto moderno, según la lectura de Westphalen. Asimismo, detrás de esa *experiencia vivida* común, que canaliza la expresión poética en Szyszlo, hay una actualidad de la cultura andina que es necesario apuntalar. No se trata de una crisis a secas, sino de una crisis que se revela en Szyszlo como una experiencia de la colonialidad que se produce en la destrucción de un mundo entero con el que el poeta anónimo se identificaba. El síntoma de una crisis identitaria. El poeta anónimo, de acuerdo con Westphalen, no evoca en Szyszlo “nostalgias pasatistas”, sino que lo convoca a una profunda reflexión por su propia identidad a través de esa lectura que le exige la “necesidad de tomar conciencia de la relación que mantiene con la historia de su país” (2004: 433). Más allá de esta peculiar relación entre experiencia, pasado andino, pintura abstracta e identi-

11 Esta idea de Westphalen se acerca bastante a la noción de *experiencia vivida* de Dilthey, para quien el poeta se sitúa en una trama de experiencias vividas que gobiernan la imaginación poética y se expresan en ella. Así, de acuerdo con Dilthey, el poeta nos provee de “the most vivid experience of the interconnectedness of our relations in the meaning of life” (Owensby, 1988: 505). De acuerdo con Dilthey, este significado de la vida, este sentido, sólo es posible de ser vislumbrado en relación con el pasado. Esa también es la consigna que guía las reflexiones de Westphalen sobre la pintura de Szyszlo y abren la posibilidad de actualizar nuestro propio pasado, andino y prehispánico, y experimentarlo desde el lugar de lo moderno, esto es, como parte de la experiencia de la modernidad. Véase: Owensby, 1988.

dad, cabe preguntar: ¿de dónde provino ese interés por lo prehispánico/andino no sólo en la lectura de Westphalen, sino también en la pintura de Szyszlo y de toda una generación de pintores que volcaron su mirada hacia ese universo de formas que, hasta ese entonces, habían permanecido en los anaqueles de los museos de arqueología y en el desprecio de muchos?¹²

“Ser un provinciano del mundo”: José María Arguedas en la escena artística local

La presencia de Arguedas en la escena cultural de mediados del siglo XX peruano fue fundamental no sólo para Szyszlo, sino además para aquellos artistas y escritores, como Westphalen, que frecuentaban la Peña Pancho Fierro y pudieron entablar una relación amical con el escritor de *Los ríos profundos*. En una entrevista de 1975, Szyszlo declaraba: “Es evidente que en la Peña Pancho Fierro nosotros aprendemos a interesarnos por la artesanía y **Arguedas descubre una dimensión de lo prehispánico**” (Lauer, 1975: 28; énfasis mío). Un testimonio similar aparece en una entrevista a Jorge Eduardo Eielson en 1995: **“Si bien el arte prehispánico lo descubrí a los veinte años, en gran parte gracias a José María Arguedas, el arte me ha acompañado desde niño”** (cit. por Rebaza Solaruz, 2000: 125; énfasis mío). De acuerdo con los testimonios de estos artistas, fue a través de la figura del escritor José María Arguedas que se canalizó cierta influencia en la mirada hacia ese ámbito de la producción cultural andina que es el universo de formas prehispánicas. Se nos sugiere, así, que en la escena cultural de aquel entonces la presencia de Arguedas fue en gran medida decisiva para esa recuperación de un ámbito del universo de lo andino en la plástica peruana.¹³

La participación de Arguedas en los círculos intelectuales limeños de su época, así como su entorno de amistades dentro de esos círculos, ha sido am-

12 En su famoso ensayo “Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú” (1964), Aníbal Quijano señalaba algunos aspectos de la problemática del sujeto andino en el Perú de aquel entonces. De acuerdo con el sociólogo, lo andino contemporáneo, transmutado en el vocablo “cholo”, estaba marcado por una “cultura indígena” en cuya composición se encontraba el mestizaje y los vestigios de la cultura indígena prehispánica. Si bien es cierto que la “cholificación” implicaba un proceso de desindigenización de la población indígena (que migraba del campo a las ciudades y se adaptaba las fórmulas de la cultura occidental), no es menos cierto que lo “cholo” llevaba el signo de lo andino y esa era la causa de su condición marginal dentro de la sociedad peruana de aquel entonces. Véase: Quijano: 1980.

13 Uno de los espacios determinantes desde los cuales se iba constituyendo un discurso sobre “lo peruano” —aunque informal, pero no exento de significativa modernidad— fue sin lugar a dudas la Peña Pancho Fierro.

pliamente registrada y no quiero detenerme en ello. Sólo quiero poner énfasis en la estrecha amistad que mantuvo con Westphalen, y que puede observarse con detalle en las cartas que ambos intercambiaron a lo largo de treinta años.¹⁴ En esas cartas se revela una sólida amistad que se sostiene en la complicidad y el constante diálogo intelectual. Arguedas, por ejemplo, le contaba sobre sus propias actividades, sobre el ambiente cultural y sus ocurrencias, sobre lo que pasaba en el Perú mientras aquél se encontraba en Europa. Westphalen, por su parte, hacía lo mismo y le contaba, entre otras cosas, sobre un anhelado proyecto de escribir una historia del arte prehispánico en el Perú. En relación con la producción plástica, Arguedas se muestra como un espectador muy atento. En una carta fechada el 23 de noviembre de 1951, le escribía a Westphalen sobre una serie de preocupaciones relacionadas con la pintura abstracta. El escritor le contaba al poeta que el medio limeño se encontraba lleno de un “artificio y efectismo de la peor especie” (Arguedas & Westphalen, 2011: 87) y que el joven pintor Szyszlo estaba escribiendo una serie de artículos en la prensa local sobre el arte abstracto. En otra carta escrita desde Lima y fechada en octubre de 1955, Arguedas le contaba a Westphalen sobre la polémica del arte abstracto y cómo ésta había terminado “en insultos” entre quienes habían participado en ella. Arguedas no sólo estaba plenamente informado, sino que, además, seguía con bastante atención las tendencias de la producción del campo cultural peruano de aquel entonces. Tal vez por esa razón se animó a escribir un par de artículos en los que la reflexión sobre el proceso cultural del Perú, en su relación con lo andino, fue el aspecto central.

En efecto, en el artículo publicado en 1952 bajo el título de “El complejo cultural en el Perú”, en el que trata sobre la vitalidad de la cultura prehispánica y el proceso de modernización del mestizo, Arguedas escribe este singular párrafo vinculado directamente con una idea de ‘europeización’ de la literatura y la plástica:

Es quizá **este fenómeno de desarraigo** el que puede explicarnos la rápida desadaptación **que en algunos espíritus débiles de nuestros países causan** —especialmente en estos años— la permanencia en Europa y **la elección exclusiva de la literatura y artes plásticas europeas como modelos de trabajo** (1998: 7)

Se podría sostener que Arguedas está haciendo referencia a una poética de la escritura literaria desde una defensa del sustrato provinciano, como luego elaborará en el primer diario de *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).¹⁵

14 Véase: Arguedas y Westphalen: 2011.

15 En la entrada del diario del 15 de mayo, Arguedas les responde a Cortázar: “Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don Joao

Pero no puede dejarse de lado la posibilidad de que está proponiendo, al mismo tiempo, una mirada crítica hacia el campo cultural de su momento. Para entonces ya habían aparecido las primeras muestras de pintura abstracta en el medio local y un sector de la crítica de arte, entre los que se encontraba Sebastián Salazar Bondy, miembro de la Peña Pancho Fierro, de la cual también formaba parte Arguedas, la rechazaba porque eludía los grandes problemas vitales del ser humano y convertía el arte en mera decoración.¹⁶ ¿Acaso también se refiere a este tipo de artistas desarraigados que usan las “artes plásticas europeas” como único referente dentro de su propia obra? La observación del escritor sobre las prácticas artísticas ‘europeizantes’ concluye del siguiente modo:

Sin una sustancial relación con los fuertes caracteres del Perú como país, y sin una llama verdaderamente inextinguible y profunda de inspiración, los espíritus débiles no se nutren con las extrañas corrientes en las que se ven envueltos, sino que se acaban y agotan girando tras inalcanzables modelos; porque carecen de vínculos reales con alguna región del mundo. El universalismo puro, abstracto, no existe. El hombre adquiere sus caracteres particulares tanto en el vientre materno como en el seno de la comunidad, en la cual se forma. En nuestros tiempos esta necesidad de comunión con el hombre y el paisaje nativos, y a través de él con el universo, aparece al mismo tiempo que la “desesperación” y el individualismo extremo de quienes por haber perdido toda clase de vínculos de esta naturaleza se ven frente al vacío. (Arguedas, 1998: 7; énfasis mío)

De acuerdo con Arguedas, la cuestión del Perú es fundamental en toda poética que pretenda no agotarse en la simple búsqueda de modelos inalcanzables, esto es, que no sea un simple reflejo ‘europeizante’ anclado en la noción de un universalismo vacío. Sólo la debilidad de espíritu, su inconsistencia en la aprehensión de valores estéticos ligados a su propio entorno cultural, genera ese remedo artístico que emula, a través de formas vacías, un falso cosmopolitismo. Y la consistencia dentro de un proyecto artístico válido, si seguimos a Arguedas, sólo es posible desde el pleno reconocimiento de que no puede haber universalismo sin comunidad. He aquí tal vez una de las más importantes observaciones de Arguedas sobre la función de la comunidad en la experiencia y el proceso creativos. En otras palabras, que para escribir o pintar se hace necesario incorporar esa experiencia que trasunta al mismo tiempo en lo individual y lo colectivo, y cuyo resultado escaparía de esa abstracción vacía que

[Guimaraes] y que es don Juan Rulfo” (25). Véase: Arguedas: 1988.

16 Salazar Bondy, uno de los más férreos detractores de la abstracción, señalaba que la pintura abstracta había convertido el “arte en decoración”, un “ejercicio del espíritu en juego de los sentidos”. Véase: Miró Quesada, 1966: 55.

es el universalismo que se exige como un imperativo para el éxito al artista de la periferia. El propósito de esas observaciones, entonces, es llegar a “ser provincianos de este mundo”,¹⁷ como sugería Arguedas en el “Primer diario”.

Ciertamente, la propuesta de Arguedas adquiere múltiples resonancias desde una lectura actual, pero en su momento —y para el caso de la plástica, en particular— esta idea de la incorporación de la comunidad tenía que concebirse fuera del ámbito del indigenismo o el paisajismo, que a esas alturas terminaría siendo o un fracaso o un anacronismo. Entonces, ¿cómo conseguir un universalismo con comunidad sin caer en el folklorismo? Y, sobre todo, ¿cómo constituir una comunidad en la plástica? Para los pintores, había dos opciones: mirar el presente o imaginar la experiencia del pasado. En el presente lo artesanal adquiriría protagonismo, aunque se ubicaba en la orilla opuesta del (mal denominado) ‘arte culto’; en el pasado, se encontraban lo colonial y el legado prehispánico. Evidentemente, el pasado colonial quedaba fuera de ese sentido de peruanidad que se buscaba a través de la pintura, y así lo entendieron también críticos como Juan Acha o Sebastián Salazar Bondy.¹⁸ Entonces, sólo quedaban dos opciones: el presente artesanal o el legado de formas prehispánicas. Para los artistas de la generación de Szyszlo, y para Szyszlo en particular, lo artesanal, es decir, lo andino actual, carecía de “intensidad de contenidos”, pues “no tiene carne suficiente como para alimentar una obra ambiciosa”, tal como señalaba en una entrevista de 1972.¹⁹ De modo que el único ámbito de formas artísticas que ofrecía la seguridad de una tradición plástica se encontraba en lo precolombino. Y hacia ahí se dirigieron los esfuerzos y las formulaciones plásticas de los artistas peruanos de las décadas de 1950 y 1960 en el Perú.

Un año después, en un artículo publicado en *La Prensa* bajo el título “La sierra en el proceso de la cultura peruana”, y en el que mostraba la importan-

17 Véase: Arguedas, 1988: 28.

18 En un artículo titulado “El arte colonial entendido como represión”, publicado en *La Prensa* en 1955, Salazar Bondy establecía un juicio negativo sobre la producción artística de este periodo porque, en lo sustancial, eludía al Perú: “La pintura colonial escamotea el tema peruano porque tiene su propio tema. Un tema dado de antemano [el religioso], impuesto desde fuera, artificial y, lo que es peor, ajeno. Es una pintura fría que de mística solo tiene la apariencia. Y esa condición de arte dirigido, con una finalidad publicitaria, podríamos decir para emplear un vocablo típico de nuestra época, impide al arte del virreinato recibir, como parece lógico que debió ser, el arte renovador que la pintura respiraba en la Metrópoli. El arte peruano estaba detenido.” (1990: 258-259). Es evidente que para el crítico lo fundamental, tanto para la plástica contemporánea como para toda aquella producida en el Perú a lo largo de su historia, es la aparición del Perú, de lo peruano, como fórmula de la práctica artística, de su representación, de sus motivaciones. En otras palabras, la demanda de una *poética* que antepone al Perú por encima de los valores estéticos y los dilemas formales a los que debe enfrentarse todo artista.

19 Véase: Lauer 1975: 28.

cia y vitalidad de los Andes en la historia peruana, Arguedas señalaba que en todo el país se estaba produciendo “la incorporación precipitada de las formas externas que aparatadamente representan la civilización occidental” y que se trataba de “un síntoma de desconcierto que causa peligrosa ceguera para la apreciación de los valores propios” (1998: 27). Ese síntoma de desconcierto ante la transformación del Perú, sometida a un influjo extranjerizante que lo alejaba del camino de su propia historia, parece también hacer alusión a las tendencias de moda en la escena artística local. Aunque no se hace referencia de manera explícita, ese balance general que incide de manera negativa en esa aparatosa occidentalización y su consiguiente ceguera frente a los valores propios, apuntan hacia una crítica de la producción artística que, a la sazón, se encontraba enfrascada en los ejercicios formales de la abstracción. La mirada crítica de Arguedas no debe entenderse como un provincianismo cerrado y arcaizante (como algunos creen), sino que ese esfuerzo por imaginar una identidad que comulgue comunidad con mundo (y que se manifieste en la producción simbólica) proviene de una comprensión mucho más amplia de lo que significa ser peruano y andino, y asomarse a las orillas del universalismo. Sintomáticamente, para malestar de sus detractores, esta idea de Arguedas se parece mucho a la del *cosmopolitismo vernáculo*, formulada por Homi Bhabha como ese lugar de enunciación en el que intersecan distintas tradiciones culturales, y desde el que surgen formas híbridas de arte y vida que no se ven ni existen en los mundos de las culturas o las lenguas únicas (Bhabha: 2013, 93). De alguna forma, Szyszlo, Westphalen y Arguedas se anticipan a esta idea y dan forma a visiones y artefactos híbridos en los que conviven comunidad y mundo.

Aun cuando todo indica que la figura de Arguedas fue también decisiva en esa formación discursiva de lo andino y lo prehispánico en su relación con la plástica peruana de mediados del siglo XX, fue Westphalen quien consiguió dar forma a ese cúmulo disperso de ideas que luego serán formulados como un discurso cultural en la crítica sobre la obra de Szyszlo y los pintores alineados con esa tendencia. La experiencia de lo telúrico ha cuajado en una obra que se forma en la estirpe de lo abstracto, pero que ha vislumbrado no sólo una identidad peruana, sino algo mucho más importante: una tradición plástica que aparece como una alternativa válida frente a la tradición occidental y que puede comulgar con ella. La idea de que Szyszlo actualiza una experiencia estética ancestral le otorga densidad a una pintura que se constituye desde un universo de formas milenarias, que han pervivido a pesar de la violencia del tiempo y las circunstancias de la historia.

Referencias bibliográficas

- ACHA, Juan (J. Nahuaca). "Conscripción peruana de la pintura" en "El Dominical" de *El Comercio*, Lima, 4 de mayo de 1958; p. 9.
- ARGUEDAS, Jose María (1998). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- ARGUEDAS, José María (1988). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.
- ARGUEDAS, José María y WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2011). *El río y el mar. Correspondencia (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- BHABHA, Homi (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Argentina: Siglo XXI.
- CASTRILLÓN, Alfonso (2001). *Los independientes: distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- COLMENARES, David (1995). "Fernando de Szyszlo: los pinceles del tiempo" en "Suplemento Dominical La semana" de la revista *Gestión*, Lima, 31 de diciembre; pp. 21-22.
- CORNELIO, Jose (2010). "Venancio Shinki: fabulador de imágenes". En: *Venancio Shinki*. Lima: Empresa Editora El Comercio, [Tomo IX de la Colección Maestros de la Pintura Peruana]; pp. 17-41.
- LAUER, Mirko (1976). *Introducción a la pintura peruana del s. XX*. Lima: Mosca Azul Editores.
- LAUER, Mirko (1975). *Szyszlo. Indagación y collage*. Lima: Mosca Azul Editores.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1928) [1994]. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta.
- MIRÓ QUESADA, Luis (1966). *Arte en debate*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- OWENSBY, Jacob (1988). "Dilthey and the Historicity of Poetic Expression" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, 4; pp. 501-507.
- QUIJANO, Aníbal (1980). *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul Editores.
- REBAZA SORALUZ, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo. Poética e identidad nacional en la obra de Jose María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RÍOS, Juan (1946). *La pintura contemporánea en el Perú*. Lima: Editorial Cultura Antártica S.A.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1990). *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico Editor.
- SCHLOSSER, Julius Von (1976). *La literatura artística*. Madrid: Cátedra.

SZYSZLO, Fernando de (1996). *Miradas Furtivas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

VARNEDOE, Kirk (2006). *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

WUFFARDEN, Luis Eduardo (2011). "Itinerario de un artista integral". En: *Szyszlo. Retrospectiva*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 28-53.

José María Arguedas, etnógrafo: campo cultural y mestizaje

*José María Arguedas, Ethnographer:
Cultural Field and Mestizaje*

ENRIQUE E. CORTEZ
Portland State University
ecort2@pdx.edu



Resumen

En la actualidad, es imposible trazar una historia de la etnología en el Perú sin tomar en cuenta las contribuciones de José María Arguedas. Sin embargo, la antropología de su época atribuyó escasa importancia a su trabajo. El propósito de este artículo es identificar los motivos del reconocimiento tardío y póstumo del aporte de Arguedas. El argumento central es que el concepto de mestizo manejado por la etnografía de Arguedas implicaba una crítica profunda de las prácticas deshistorizantes de la antropología dominante. Interviniendo de manera decisiva en un debate clave en la historia intelectual latinoamericana, Arguedas cuestionó la ideología hispanista del mestizaje de la primera mitad del siglo XX, que entendía tal condición como la realización del ideal de un sincretismo armónico. Retrospectivamente, es posible argüir que su formulación de lo mestizo tiene elementos en común con paradigmas culturales contemporáneos que valorizan la diferencia y el multiculturalismo.

Palabras claves: Mestizaje, Etnografía, Valcárcel, Indigenismo, Hispanismo, Giro antropológico

Abstract

At present, it is difficult to trace the history of ethnology in Peru without taking into account the contributions of José María Arguedas. During his lifetime, however, his contemporaries in anthropology placed little importance on his work. In this article, I intend to identify the motives behind his belated and posthumous recognition as a contributor to anthropology. The main point I would like to argue is that the concept of mestizo that Arguedas works with in his ethnographies implies an in-depth critique of the dehistoricizing practices of dominant anthropology. By decisively intervening in a key debate of Latin American intellectual history, Arguedas questions early 20th century Hispanist ideology, which understood the condition of mestizaje as a realization of a homogenous, harmonic ideal. In retrospect, it can be argued that his formulation of mestizaje shares elements with contemporary cultural paradigms that place value on diversity and multiculturalism.

Keywords: Mestizaje, Ethnography, Valcárcel, Indigeneity, Hispanism, Anthropological Turn

Recibido: 26/4/16

Aceptado: 20/5/16

Cuando en 1975 Ángel Rama publicó su edición de los ensayos etnológicos de José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, el quehacer del novelista como etnógrafo no tenía la atención que ahora tiene en cualquier trabajo serio sobre su obra literaria. Su revalorización en el campo de la antropología peruana es más tardía, pero lo seguro es que en la actualidad es del todo imposible trazar una historia de la etnología en el Perú sin referirnos al aporte de Arguedas.¹ ¿Cuál es la razón de que en su campo profesional Arguedas tenga un reconocimiento tardío y póstumo? No parece, como supuso

1 La más detallada historia de la formación de los estudios etnológicos en Perú continúa siendo "Apuntes para una historia de la antropología social peruana: décadas de 1940-1980" de Jorge Osterling y Héctor Martínez. Una reseña de las tendencias teóricas de la antropología peruana lo constituye el libro editado por Carlos Ivan Degregori, *No hay país más diverso*, donde Arguedas ocupa un lugar importante. Degregori, en el artículo que abre el libro remite la práctica antropológica en Perú hasta la época de la Conquista (2000: 24-30), y es de particular interés su conexión entre el *Informe de Uchuraccay* y el fin del tipo de antropología culturalista que se estuvo haciendo en Perú (esta reunía tendencias de influencia aplicada, desarrollista, estructuralista, marxista): "En todo caso, termina una manera esencialista de entender a las comunidades y a los pueblos indígenas como reductos congelados de una tradicionalidad ubicada fuera del tiempo y al margen del país" (2000: 49). También resulta útil la retrospectiva de Frank Salomón sobre la etnología andina en la década de 1970, y para las relaciones entre historia y antropología el trabajo de Manuel Burga que cubre de 1987 a 1998.

Rama, en su introducción al libro mencionado, que el novelista haya opacado al etnólogo (1975: IX); elementos de otra índole, que tienen que ver con la lógica del campo y sus tensiones discursivas y de poder, marginaron el trabajo arguediano, aunque sus aportes hayan sido desarrollados de manera sostenida sin mencionar su nombre, o en otros campos, como ocurrió con el mito de Inkari, circulado por Arguedas y notablemente influyente en el trabajo de los historiadores de la utopía andina durante la década de 1980.² Este acercamiento, a diferencia de los pocos estudios que abordan el trabajo etnográfico de Arguedas, deja de lado su obra de ficción. La literatura arguediana, lejos de aclarar el tipo de proyecto que su escritura etnográfica desarrolla, actúa como literatura, es decir, constituye un significativo lo suficientemente complejo como para postular la existencia de una lectura excluyente o más autorizada. El contrapunto con la literatura, como muestra la seminal interpretación sobre su obra de Alberto Flores Galindo (1992), ha permitido plantear hasta oposiciones en su producción de escritor de ficción y de ensayos antropológicos, plataforma desde la cual lo literario aparece como el discurso de avanzada. Esa dirección interpretativa, por supuesto posibilitada por los diversos registros de la escritura arguediana, ha sido explorada de manera eficaz por Misha Kokotovic (2006). Al destacar el contrapunto mencionado entre ficción y etnografía Kokotovic puede considerarse un desfase entre ambos discursos, siendo el literario el género trascendental, y hasta establecer una cronología temática en la producción arguediana bastante operativa si el objetivo es presentar una imagen global del autor de *Los ríos profundos*. El presente artículo, sin embargo, se detiene un poco antes de las elaboraciones finales, interrogando acerca de qué nos queda del Arguedas etnógrafo, ya no observado desde el prisma de la literatura, sino desde las tensiones ideo-metodológicas de su campo disciplinario. Este Arguedas etnógrafo, estudiado desde sus escritos no ficcionales, más que un intelectual “colonizado” salvado por su literatura, como ha propuesto Nelson Manrique (1999: 98), se plantea como el signo de una trayectoria personal, marcada por su experiencia de intelectual periférico, negociando un espacio de saber entre metodologías y discursos, a veces del todo extraños a su experiencia e historia. Desde esta perspectiva, la indagación del etnógrafo Arguedas sobre lo mestizo es también una *intervención* poderosa en un campo todavía joven, como fue la antropología en el Perú en las décadas de 1950 y 1960, una disciplina que nació como un último aletazo del indigenismo.

2 Hiroyasu Tomoeda muestra la importancia del mito, en versión de Arguedas, en los libros de Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca*, de 1987, y en el de Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía*, de 1988. Ambos libros, además, han sido muy importantes en las ciencias sociales, no sólo peruanas.

Como han indicado Jorge Osterling y Héctor Martínez en sus “Apuntes para una historia de la antropología social peruana: décadas de 1940-1980”, el impulsor más importante de la etnología peruana fue Luis E. Valcárcel, quien como una empresa personal fue logrando, gracias a su trabajo en áreas estratégicas del Estado peruano, crear espacios institucionales para la antropología en el Perú.³ Entre estos espacios tenemos primero al Museo Nacional, del que fue director desde 1931 hasta 1964, y en el que formó una sección dedicada a la antropología, “encargado de estudiar al hombre y la cultura del periodo precolombino” (Osterling y Martínez, 1985: 37); y, en segundo lugar, las varias instituciones que creó entre 1945 y 1947, época en que ejerció de ministro de Educación. En este último periodo destacan sobre todo el Instituto de Estudios Etnológicos, afiliado al también en ese entonces reciente Museo de la Cultura Peruana (creado en 1945), y el Instituto de Etnología y Arqueología (creado en 1946), como parte de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Este será el primer lugar de enseñanza de los estudios etnológicos y al que se remonta el origen de la disciplina en el Perú (Osterling y Martínez, 1985: 37 y 38).

Pero Luis E. Valcárcel no sólo fue el fundador de la antropología en el Perú; en el panorama de las ideas del siglo XX peruano no podemos dejar de lado su influyente libro, *Tempestad en los andes*, publicado en 1927 y central en la formulación del indigenismo peruano. Su actividad como etnólogo e indigenista, en consecuencia, nunca estuvo escindida; al contrario, en 1946, “merced a su influencia en los círculos gubernamentales más altos, logra el establecimiento del Instituto Indigenista Peruano” (Osterling y Martínez, 1985: 37), como parte del aparato burocrático del Estado. Entre las funciones del instituto tendremos el estudio de las poblaciones aborígenes, sus condiciones de vida, la sugerencia de leyes y resoluciones que aseguren un mayor bienestar de estas poblaciones, la colaboración con instituciones nacionales y extranjeras y la publicación de una revista: “estas funciones le permiten [al instituto] la realización de un conjunto de investigaciones, y la participación de acciones declaradamente indigenistas, por sí mismo y en colaboración con el Proyecto Perú-Cornell, el

3 La institucionalización del indigenismo en el Perú, como nos recuerda Degregori, se construyó bajo la influencia de la experiencia mexicana, “México aparece como punto de referencia y contraste” (2000, p. 38); para Javier Ávila Molero sería un error considerar sólo la iniciativa personal de Valcárcel, habría que considerar “la fuerte influencia del indigenismo mexicano posrevolucionario” (2000, p. 418). Es cierto que no se puede negar el contexto ideológico que influenciaron las iniciativas de Valcárcel, pero si éste no hubiera tenido un cargo tan medular en la administración del Estado de entonces, ministro de Educación, otra sería la historia de la antropología peruana.

Programa Puno-Tambopata, y el Proyecto de Integración y Desarrollo de la Población Indígena” (Osterling y Martínez, 1985: 40).

La fuerte conexión entre indigenismo y teoría del desarrollo, que se desprende de las prácticas del instituto, no han sido para nada ajenas a la formación de la antropología en el Perú.⁴ El mismo Valcárcel, informa al respecto:

[...] desde la etnología fue vertebrándose el nuevo indigenismo. Con las nuevas disciplinas éste [el indigenismo] asumió un carácter científico y práctico, pues las opiniones de los etnólogos comenzaron a ser consideradas como la condición previa para cualquier plan destinado a mejorar las condiciones de vida de la población aborigen. La perspectiva indigenista se incorporó a los fines del desarrollo a partir de 1946 con la fundación del Instituto Indigenista Peruano [...] los etnólogos egresados de San Marcos colaboraron con los técnicos del Estado dándole a sus apreciaciones un enfoque científico social. (1985: 23 y 24)

La aparente contradicción entre el indigenismo y la perspectiva aculturadora de la antropología aplicada de la década de 1950 no era del todo opuesta. Ambas posiciones tenían en común la deshistorización de lo indígena (Archibald, 1988: 8), como una mirada pasatista en el caso del indigenismo y como una mirada desarrollista y modernizadora en el caso de la antropología aplicada, para la cual la cultura e historia indígena representaban el subdesarrollo. Ambos discursos también eran esencialistas (de lo indio el primero, del método el segundo); y ambos, a su vez, fueron una acción desde afuera sobre lo indígena, como ya José Carlos Mariátegui aclaró en sus *Siete ensayos*, a propósito de la literatura indigenista: “la literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (1979: 221).⁵ La conversión del indigenismo a la teoría del desarrollo aparece así como la salida pragmática ante el entrapamiento que suponía el incaísmo, como espacio utópico, que fue el elemento central del discurso indigenista de las décadas de 1920 y 1930. Esta nueva fase del indigenismo –conectado a la

4 Sobre la teoría del desarrollo en los estudios etnológicos peruanos es central el artículo de Priscilla Archibald (1998). También el trabajo de Misha Kokotovic (2006) amplía algunos aspectos. Javier Ávila Molero (2000) revisa el trabajo de las instituciones vinculadas a la teoría del desarrollo desde el Programa Perú-Cornell hasta los Organismos No Gubernamentales.

5 Sobre indigenismo hay mucho escrito. Me parece claro el uso que hace Tomoeda (2006: 167 y 68) del término, quien resume los argumentos sobre el tema de William Rowe y Flores Galindo. En general, es la misma definición que en 1927 hizo Mariátegui, en *Siete ensayos*. Para la literatura peruana es central el trabajo de Tomas Escjadillo (1994).

etnología, con instituciones en el Estado y apoyo norteamericano— se convertirá en el rector de la política cultural en la década de 1970, durante el gobierno militar del general Juan Velasco Alvarado. Este nuevo revival del indigenismo político, correlativo al indigenismo 1 —de finales del siglo XIX hasta la década de 1920— como ha llamado Mirko Lauer a esta etapa, no está del todo divorciado del indigenismo cultural (“denominado indigenismo 2”, 1996: 46), sino que tiene su origen en ese abrazo entre indigenismo y teoría del desarrollo en el que se fundaron los estudios etnológicos en el Perú.

Es en este entramado que la intervención de Arguedas cobra todo su sentido. Como sabemos, Arguedas fue de los primeros estudiantes en matricularse en el programa doctoral de etnología en la década de 1950. Para ese momento ya era conocido como escritor y llegó al campo con un capital simbólico construido a lo largo de los años a través de los periódicos, de sus novelas y, no debe olvidarse, como promotor cultural. En este punto tiene particular importancia las actividades que la peña Pancho Fierro desarrolló durante tres décadas desde su inauguración en 1936. Esta peña, lugar de encuentro bohemio y diálogo intelectual, albergó también

[...] una colección de arte popular andino formada por piezas traídas de los viajes de Alicia Bustamante, su hermana Celia y José María Arguedas, al interior del país donde adquirirían máscaras, toros de Pucará, retablos, mates burilados. La colección, producto de intensas búsquedas, constituyó un hecho excepcional porque, en aquel tiempo, lo producido por los serranos carecía de valor en el medio limeño. (Bernabé, 2006: 379)

La influencia del grupo de escritores y artistas afiliados a la peña Pancho Fierro ha sido determinante en la historia cultural peruana. La presencia de lo *popular* en medio de la alta cultura limeña se debió a la especial sensibilidad que las hermanas Bustamante tuvieron por las manifestaciones indigenistas. Alicia, quien fuera pintora y discípula de José Sabogal, y Celia, la primera esposa de Arguedas, permitieron al escritor y futuro etnólogo una plataforma alternativa al circuito hispanista pero no marginal, si recordamos que el indigenismo poco a poco, a través del trabajo de Valcárcel, fue ocupando un lugar institucional central en el aparato del Estado.

Arguedas, en consecuencia, no carecía de interés y trayectoria cuando en 1952, estudiante de San Marcos, en su informe sobre el Primer Encuentro Internacional de Peruanistas introdujo el tema del mestizo en el contexto del indigenismo, en radical desacuerdo con las propuestas de Valcárcel. Este distanciamiento intelectual de su profesor de San Marcos, no ha sido hasta ahora destacado suficientemente, pero es clave para entender su poca circulación en el ambiente académico de la década de 1960, como se verá después. De

hecho, en el excelente estudio de Marisol de la Cadena sobre el mestizaje indígena, Arguedas no tiene ningún lugar a no ser como un elemento afiliado al “differentialist racism” de la propuesta indigenista de Valcárcel (2000: 168).⁶ (6) Sin embargo, como explica Rama, el distanciamiento de Arguedas de las posiciones intelectuales de Valcárcel le permitirá articular su propia línea interpretativa: “contrariamente a la opinión negativa de Luis Valcárcel, que hiciera escuela, afirmará que el mestizo representa una clase social real, existente y numerosa, que ya puede caracterizarse con bastante precisión, salvo que no ha sido estudiada a pesar de ser elemento clave ‘de las posibilidades y el destino del país’” (1975: XVIII). Dentro del esquema del indigenismo, el estudio del mestizo suponía dos movimientos: desprenderse de la idea del indio como agente de cambio social y, lo fundamental, dejar atrás la idea nostálgica de recuperar el incanato, reconociendo, al contrario, “la cultura india mestizada poshispánica, lo que implicaba certificar una extraordinaria capacidad de adaptación por parte del pueblo quechua a lo largo de la Colonia” (Rama, 1975: XVIII). La crítica de Arguedas a Valcárcel muestra ecos de la idea de vivencia, que toma del pensamiento de Wilhen Dilthey, cita explícita en “La sierra en el proceso de la cultura peruana” (Arguedas, 1975: 9), artículo originalmente aparecido en el diario limeño *La prensa* en 1953. Esta idea de vivencia, como expresión de la experiencia, es la que apoyará en contra de la descalificación que sobre el mestizo hizo el fundador de la etnología peruana:

Valcárcel representa la corriente pesimista acerca del mestizo. Pero toda persona que haya vivido en muchas ciudades y aldeas de la sierra, sabe por propia experiencia que el mestizo no representa solo ‘un borroso elemento de la clase media’, sino la mayoría y, en algunos casos, como en los pueblos del valle alto del Mantaro (provincias de Jauja y Huanca-

6 Esta afiliación con Valcárcel evita, asimismo, que De la Cadena incorpore en su estudio el aporte arguediano sobre el mestizo. Pero en más de un sentido, podemos ver en sus aportes sobre la transformación del concepto de mestizaje, un recorrido simétrico al de Arguedas, que va desde una posición elitista que suponía altos grados de asimilación hacia el uso más flexible que hacen del término las clases populares cusqueñas. Dice De la Cadena: “For working-class cusqueños self-identification as mestizos implies changing social conditions, but not cultures, as I had been used to thinking [...] Within this process, a de-Indianizing individual can be mestizo and indigenous at the same time. This individual (the indigenous mestizo) considers herself neto and thus familiar with practices deemed extraneous to the dominant culture – and at the same time understands practices that are perceived as belonging to the dominant national formation” (2000: 30, énfasis de la autora). Para resumir, es posible observar que lo que Arguedas entendía como mestizo es lo que De la Cadena, al final de la década de 1990, denominará “indigenous mestizo”, una forma de especificar el sentido de la identidad cultural de una población concreta que utiliza el término mestizo para autorrepresentarse. Tal ampliación del sentido del término mestizo, solo será posible para De la Cadena a partir de su experiencia de trabajo de campo, experiencia que también fue decisiva en la formulación de Arguedas.

yo), la totalidad de la población de estas ciudades y aldeas. (Arguedas, 1975: 3)

Lo que sigue, por parte de Arguedas, es la propuesta de un posicionamiento metodológico para el reciente campo de la antropología peruana: “El estudio del mestizo es uno de los más importantes de los que la antropología está obligada a emprender en el Perú. Hasta el presente solo se han escrito ensayos que tienen reflexiones sobre el problema; no se ha cumplido aún un verdadero plan de investigación en contacto con el hombre mismo” (Arguedas, 1975: 2). Lo interesante de Arguedas es que lleva dos miradas al campo de la etnología de entonces. Por un lado, habla de estudiar al hombre mismo, en su coordenada mestiza, en términos de antropología aplicada; por otro lado, ese énfasis en lo mestizo es un intento de atender el proceso histórico también implicado en este actor. El énfasis en la historia es el elemento principal que diferencia la escritura etnográfica de Arguedas. Como ha mostrado Archibald, tal historicidad va en dirección contraria a las prácticas de la antropología aplicada, que tuvo en la hacienda de Vicos su laboratorio, como parte del Proyecto Perú-Cornell.⁷

Lo más resaltante del trabajo arguediano en el campo de la etnología serán sus estudios sobre Puquio y sobre el Valle del Mantaro, espacios donde el mestizo como actor de cambio tendrá una centralidad, antes de Arguedas, nunca concedida por las ciencias sociales.⁸ Antes de revisar estos trabajos, quiero detenerme en un aspecto crucial para entender la importancia y actualidad de este debate. ¿Qué entiende Arguedas por mestizo? En “El complejo cultural en

7 Tal contraste entre el trabajo de Arguedas y los etnólogos de la época, extranjeros y peruanos, es muy explícito en la publicación de los primeros trabajos del proyecto Perú-Cornell, titulado Estudios sobre la cultura peruana actual, paradójicamente con prólogo de Arguedas y donde publicará su estudio sobre Puquio. Sobre la importancia del proyecto Perú-Cornell, y su trabajo en la hacienda Vicos, ver Osterling y Martínez (1985), así como las notas de Valcárcel (1985). La biblioteca de Cornell University tiene en línea materiales que informan del trabajo de sus profesores y estudiantes en la hacienda Vicos: http://rnc.library.cornell.edu/EAD/pdf_guides/RMA01529_A.pdf

8 No podemos olvidar, por supuesto, su trabajo comparativo entre las comunidades campesinas de España y las del Perú, investigación presentada como tesis doctoral en San Marcos. Aparte de ser un trabajo innovador, y con grandes aciertos para la etnología comparada y los propios estudios en España, es un gesto de lo más significativo para la etnología latinoamericana, y puede leerse como subversiva del usual trayecto de la geopolítica del saber: de norte a sur, del atlántico al pacífico. Sobre el valor de la etnografía en sí, Fermín del Pino, hace una evaluación que destaca sus aciertos y la excepcionalidad de este trabajo. En relación a los etnólogos de la época (supuestamente mejor formados que Arguedas) que estudiaban España, dice Del Pino “Da la impresión [...] que Arguedas comprende mejor que sus colegas anglosajones el significado peculiar de instituciones como el compadrazgo (que no lo encuentra Arguedas en Sayago), el poder particular de la iglesia y de la burocracia local en el pueblo, la separación rígida de los sexos y las normas relativas al sexo [...] Arguedas sabe preguntarse por las peculiares condiciones de vida castellanas” (1995: 47).

el Perú”, texto originalmente aparecido en 1952, Arguedas define al mestizo en términos culturales, ya no raciales y morales como el indigenismo:

Durante siglos, las culturas europeas e india han convivido en un mismo territorio en incesante reacción mutua, influyendo la primera sobre la otra con los crecientes medios que su potente e incomparable dinámica le ofrece; y la india defendiéndose y reaccionando gracias a que su ensamblaje interior no ha sido roto y gracias a que continúa en su medio nativo; en estos siglos, no sólo una ha intervenido sobre la otra, sino que como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo. *Hablamos en términos de cultura*; no tenemos en cuenta para nada el concepto de raza. Quienquiera puede ver en el Perú indios de raza blanca y sujetos de piel cobriza, occidentales por su conducta. (Arguedas, 1975: 2)

Esta breve cita abre varias vías de argumentación. La primera tiene que ver con el enfoque histórico, pues la presencia del mestizo le permite postular a Arguedas una historia transcultural, de mutuas influencias, no exenta de violencia. Por eso, Arguedas utiliza el término ‘reacción’. La segunda línea explorada es la sincrónica: desde la experiencia actual de las grandes migraciones del campo a la ciudad, el mestizo, aparecerá desplegando una actividad “poderosísima”. En tercer término, Arguedas precisa que no habla desde la raza, o, quizá, sería mejor decir que no sólo habla desde la raza, porque el término mestizo tiene esa connotación racial como parte de su sentido. En un gesto por resignificar el término, Arguedas enfatiza el carácter móvil que tiene el concepto y por ello, más adelante, dirá que “hay infinidad de grados de mestizaje; que es muy distinto el que se forma en los pueblos pequeños de la sierra y el que aparece en las ciudades” (Arguedas, 1975: 3). Con esto el autor de *Los ríos profundos* no está haciendo más que presentarnos un término complejo y con alcance histórico, que intenta, a su vez, describir una realidad compleja como es el de las relaciones entre la cultura europea y la indígena desde la época de la conquista. En este punto diremos que Arguedas está pensando fuera de la caja de las coordenadas de la antropología de la época, porque lo está haciendo a partir de una perspectiva de historia cultural, construyendo, a la vez, una línea de pensamiento político donde ese actor, definido históricamente como mestizo, tendría un rol protagónico. Con la distancia que da el tiempo, podemos decir que no se equivocó en absoluto, y el rol de aquellos sujetos representados en el término mestizo es central en la actualidad cultural, económica y política del Perú.

Sin embargo, la calidad compleja del planteamiento de Arguedas sobre lo mestizo no ha sido apreciada, precisamente por ese excedente de complejidad

que haría parecer al término poco operativo en términos descriptivos desde alguna metodología de las ciencias sociales. Esto quizá se deba a un malentendido, surgido en una lectura que busca continuidad en las posiciones discursivas, paralelas a una coherencia biográfica (por cierto, solo lograda por el biógrafo). Nelson Manrique, por ejemplo, señala, apoyándose en la lectura que de Arguedas hizo Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca*, que “el discurso del mestizaje en la obra de Arguedas no es lineal ni unívoco. Por el contrario, está atravesado de tensiones y, en determinados momentos, profundas contradicciones” (Manrique, 1995: 78). Las “profundas” contradicciones que encuentra Manrique tienen que ver con lo que él lee como una propuesta de integración nacional armónica en la obra de Arguedas y desde la cual lo mestizo aparece como algo problemático: “Parecería [...] que la noción de mestizaje, elaborada principalmente a partir de los estudios de Arguedas sobre el valle del Mantaro, habría sido el punto de llegada de su búsqueda de una integración nacional armónica” (Manrique, 1995: 79). Esta idea de contradicción es la que Flores Galindo propondrá al analizar el discurso que Arguedas pronunció al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, un año antes de su suicidio. En este discurso, como es de todos sabido, Arguedas afirmará autobiográficamente su condición de bilingüe lingüístico y cultural, pues en su experiencia vital tanto el quechua como el español han coexistido no en términos de fusión armónica sino como una realidad heterogénea. Como Flores Galindo interpreta la propuesta de mestizaje de Arguedas en términos de homogeneidad y armonía es entendible que ubique una contradicción en el discurso arguediano. Es lo que repetirá Manrique al denunciar las “profundas contradicciones”. Por supuesto, como nos recuerda Kokotovic, Manrique también cuestiona de esa manera la presencia de elementos de la teoría del desarrollo en los estudios arguedianos (2006: 115 y 116). Según Kokotovic, Arguedas recién podrá separarse de la antropología aplicada en su trabajo literario, a partir de la publicación de su novela *Los ríos profundos*, porque “un código cultural andino moldea la historia en *Los ríos profundos*, permitiéndole a Arguedas imaginar alternativas al *status quo* semi-feudal más radicales que las limitadas opciones esbozadas en sus artículos antropológicos de los años 50” (2006: 98). En mi lectura, lo importante no es identificar los grados de “corrupción colonizante” de su tarea como etnógrafo, sino destacar su trabajo con lo mestizo en ese preciso contexto desarrollista. Quizá se pueda hablar de etapas del concepto y trabajar con alguna de ellas si es conveniente para algún acercamiento. En mi estudio sobre lo mestizo, limitado a la obra etnográfica de Arguedas, el término se me presenta saludablemente complejo y tal vez no operativo para una metodología rígida, pero que se revela como un aporte al pensamiento sobre la cultura peruana. El trabajo de resemantización que Arguedas hace con el término, rescatándolo

de la utopía hispanista, tiene un potencial hasta ahora no atendido, no porque una parte del trabajo de Arguedas siga opacando otras áreas, como metaforiza Rama en la introducción a su edición de los ensayos antropológicos, sino porque sus lectores siguen leyéndolo en coordinadas disciplinarias sin considerar que estamos frente a un pensador de la cultura y la política peruana. Es un poco la línea en que lo recuperará al inicio del presente siglo Carlos Iván Degregori:

José María Arguedas es la figura emblemática de una de las posibilidades de tránsito, y de frustración. De manera confusa, intuitiva, desgarrada, tanto en sus trabajos antropológicos como literarios, avizora la posibilidad de un 'nosotros diverso' más allá de los desgarramientos coloniales y del mestizaje homegenizante propuesto por el poder [...] Arguedas logra intuiciones que lo convierten en precursor de una interculturalidad sustentada teóricamente y popularizada recién 10 o 15 años después de su muerte. (2000: 44 y 45)

No obstante, la recuperación de Degregori, no revisa que la posibilidad de ese "nosotros diverso" y la alternativa al mestizaje homogenizador se formula en la manera en que Arguedas conceptualizará su propuesta de mestizaje. Se trata de la apropiación de un término connotado políticamente por la ideología del hispanismo de las primeras décadas del siglo XX, y esta es una de las razones por la que alguien tan atento como Cornejo Polar descartará el uso de mestizaje de Arguedas. Con esto no quiero decir que el alcance de la propuesta hispanista, que tuvo en el Inca Garcilaso su más acabado modelo de mestizaje, como una utopía armónica, no haya sido un elemento que connotaba el término mestizo. Lo que digo es que Arguedas lo usa de otra manera y hacer distancia del uso del hispanismo no debería significar un distanciamiento de la propuesta de Arguedas. Veamos la lectura de Cornejo Polar:

[...] la visión rivagueriana del Inca es decidida y hasta fanáticamente aristocratizante pero, restándole sus excesos, estableció un sólido estereotipo cuya trama, como se ha visto, tiene dos grandes articulaciones: la que insiste en que el Inca Garcilaso es símbolo de un mestizaje armónico, y por ese camino, símbolo de la peruanidad, y la que subraya la excepcionalidad de tal mestizaje por ser doblemente nobiliario. Hay que convenir que la primera de estas interpretaciones ha calado profundamente en la conciencia de vastos grupos sociales, inclusive en sectores del pensamiento indigenista que, directa o indirectamente, apuestan a favor de un mestizaje integrador, como podría ser el caso de Uriel García. (1994: 106)

Este tipo de mestizaje, entendido como una experiencia armónica, es al que alude Flores Galindo.⁹ Tal idea circulada por José de la Riva Agüero, no po-

9 No deseo parecer injusto con la lectura de Flores Galindo, una de las más interesantes y plena

día ser para nada la de Arguedas, quien claramente también tomó distancia de los hispanistas y hasta del Inca Garcilaso de la Vega, a quien opondrá la figura de Guaman Poma de Ayala. En efecto, el 17 de diciembre de 1939 Arguedas publicó en *La prensa* un fragmento de la obra de Guaman Poma, a partir de la primera edición facsimilar que en 1935 el Instituto de Etnología de París, hizo de la *Nueva coronica y buen gobierno*. Este texto, titulado “Doce meses”, tiene un subtítulo que informa acerca de las primeras incursiones de Arguedas como traductor. Dice el subtítulo: “Un capítulo de Guaman Poma de Ayala. Versión de las frases Kechwas e interpretación del estilo” (1989: 28). Antes de proponer su versión del calendario agrario andino, que es también una suerte de sumario de las costumbres y festividades, Arguedas nos presenta en algunos párrafos al cronista indio, diciendo que su obra “ha venido a rectificar y completar la obra de todos los cronistas anteriores, especialmente a Garcilaso” (1989: 28).

Este deslinde con el Inca Garcilaso de la Vega es para Arguedas, fundamentalmente, un deslinde con sus lectores, es decir, con los hispanistas que le habían otorgado un simbolismo que él cuestiona. En “El indigenismo en el Perú”, texto escrito para un coloquio de escritores realizado en Génova, 1965, Arguedas informa que “Garcilaso es interpretado por Riva-Agüero como un símbolo del mestizaje imperial: es excelso porque es el fruto del cruce de dos razas en el plano más elevado: el de la aristocracia; y Garcilaso, el Inca católico, defiende y magnifica las virtudes del régimen imperial incaico” (1989:10). Nótese que la interpretación arguediana del simbolismo otorgado por Riva Agüero al Inca es la misma que décadas después desarrollará Cornejo Polar, como se observa en la cita arriba transcrita. Esto demuestra lo atento que estaba Arguedas al usar un término como mestizo, políticamente afiliado al hispanismo, que buscaba, además, como ha resaltado Cornejo Polar, “imaginar la nación armónica a partir de una figura inaugural como el Inca”, a partir de la idea de homogeneidad cultural que en el caso del mestizaje no sólo insiste “en la convergencia pacífica y constructiva de las dos ‘razas’ que entraron en contacto con la Conquista,

de intuiciones que se han hecho de Arguedas desde la historia y que resultará fundamental para su recuperación desde las ciencias sociales (ver, por ejemplo, la lectura de Gonzalo Portocarrero en *Racismo y mestizaje*). Pero lo mejor del acercamiento de Flores Galindo a la obra de Arguedas se encuentra en *Dos ensayos sobre José María Arguedas*, texto posterior a la redacción de *Buscando un Inca*. Por cierto, *Buscando un Inca* es el texto que marca la línea interpretativa de Manrique. En *Dos ensayos*, por ejemplo, al referirse al proceso de elaboración de *El zorro*, la novela póstuma de Arguedas, Flores Galindo hace una conexión importante entre antropología y literatura, precisamente, como efecto de las tensiones disciplinarias en las que se desarrolló su actividad: “Empezó desde la vertiente antropológica, del lado que partía el mundo andino. Sea por la desavenencia con los intelectuales, o por descubrir que esos instrumentos [los de la antropología aplicada] no eran útiles para entender lo que pasaba [el cambio cultural], el proyecto antropológico se fue convirtiendo en novela” (1992: 25).

sino que sustituye el significado bélico de esta palabra para expresar con ella la fusión amorosa de ambas [...] Nacida del amor y no de la destrucción y la muerte, la patria resulta ser suma y unimismamiento de lo vario y distinto. El mestizaje es su representación preclara” (1994:104 y 105).

Arguedas también hará distancia de Raúl Porras Barrenechea, a quien califica de continuador de Riva-Agüero, por publicar un estudio “injurioso y panfletario contra el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala” (1989:10). Al contrario, una lectura positiva de la *Nueva coronica* como la que hace Julio C. Tello garantizará la simpatía ideológica de Arguedas: “Tello recibe con evidente regocijo el hallazgo y la publicación de la obra de Guaman Poma de Ayala; considera la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (sic) como el testimonio más importante para el estudio de la Colonia y del Imperio, mientras sus contemporáneos, a quienes nos hemos referido, guardan silencio y Porras califica al cronista como a un indio resentido y un autor folklórico” (1989:11).

Este posicionamiento de Arguedas, como hemos señalado, se inicia en 1939 con su traducción del cronista indio. Al momento en que el escritor empieza a producir como etnólogo sus posiciones también habían madurado, de modo que su noción de mestizo no surge del aire y de la ingenuidad como parecerían entender algunos de sus lectores. Al contrario, Arguedas retoma el término mestizo del discurso hispanista y lo resemantiza, porque es un término necesario por sus conexiones históricas y porque, además, mucha gente se autorrepresentaba con este término. De igual modo, le parece necesario el término indio cuando la tendencia de la antropología desarrollista buscaba llamarlos campesinos (Archibald 1998, p. 10), borrando las marcas de cultura e historia: “Al hablar de la *supervivencia* de la cultura antigua del Perú nos referimos a la existencia actual de una cultura denominada *india* que se ha mantenido, durante siglos, *diferenciada* de la occidental. Esta cultura, a la que llamamos india porque no existe otro término que la nombre con la misma claridad, es el resultado de un largo proceso de evolución y cambio” (Arguedas 1975: 1 y 2, énfasis del autor).

En esta atención por las palabras se expresa, por supuesto, el narrador y poeta que también fue Arguedas. Como bien ha señalado Juan Javier Rivera Andía, un estudio sobre el antropólogo Arguedas no debe dejar de lado la diferencia personal que el escritor trajo a su quehacer profesional de etnólogo: “creemos que el sentido estético es un concepto fundamental para entender la obra etnológica de Arguedas” (2004: 263). Para Rivera Andía este sentido estético se aprecia en su sensibilidad artística que le permitía “acercarse mejor al arte de otros pueblos: a sus danzas, a su música, a su literatura, a los símbolos densos que ella usa para expresar sus obsesiones, sus miedos y sus fascinacio-

nes colectivas” (2004: 266).¹⁰ Este trabajo como folklorista, como se denominó a sí mismo Arguedas, y que Rama prefiere llamar sociología del arte, ya que el folklorismo fetichiza los productos de una cultura (Archibald 1998:19), muestra también la atención que el escritor mostró por las palabras. De allí que su labor como traductor de poemas, canciones quechuas y particularmente su trabajo con el manuscrito de Huarochirí, sea reclamado por Rodrigo Montoya como una parte significativa del corpus de su obra etnográfica (1991: 21 y 22).

El cuidado con las palabras está en relación directa a su experiencia como escritor, pero también a su experiencia bilingüe. Para Estelle Tarica, esto se expresará como un conflicto lingüístico y tendrá dos soluciones. La primera, que ella denomina “la poética de la mistura”, se presenta como la convivencia del español y el quechua en un mismo contexto lingüístico. La segunda, que ella denomina “la poética de la traducción” se expresa de manera eficaz en *Los ríos profundos* (2006: 15-17). Nos dice Arguedas: “Si hablamos en castellano puro, no decimos ni el paisaje ni nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión” (1989: 26). Se trata de un *impasse* que el autor tiene con el lenguaje en su intento de comunicar su interior que es personal y cultural. Este *impasse* ocurre, según la propuesta de Tarica, porque Arguedas quiere comunicar no solamente “la visión o la voz indígena, sino también la experiencia cambiante de su yo bilingüe” (2006: 18). Continúa Arguedas:

Y de ahí ese estilo de Agua, del que un cronista decía en voz baja y con cierto menosprecio, que no era ni kechwa ni castellano, sino una mistura. Es cierto, pero sólo así, con ese idioma, he hecho saber bien a otros pueblos, del alma de mi pueblo y de mi tierra. Mistura también y mucho más, es el estilo de Guaman Poma de Ayala; pero si alguien quiere conocer el genio y la vida del pueblo indio de la Colonia, tiene que recurrir a él. (1989: 26)

La aproximación de Tarica argumentará que la “mistura” será una poética de tránsito hacia la traducción, pero también la identificará, siguiendo a William Rowe, como una transferencia a la lingüística del concepto de mes-

10 Creo, como Rivera Andía, que tal sentido estético es importante, pero hay que tomarlo con pinzas. Tomoeda ha mostrado que Arguedas, en su estudio sobre Inkarri, le pone un poquito de ‘justicia poética’ a sus versiones del mito, presentando el retorno de la cabeza como una parte constituyente y central del mito cuando en realidad es sólo una variante puquiana que contrasta con otras versiones del mito recogidas hasta ahora: “hablando teóricamente, la versión no tiene ninguna posición privilegiada dentro de[] ciclo de Inkarri y su mensaje no queda en la misma, sino en su relación con otras versiones y otros tipos del mito” (2006: 182 y 83). Lo cierto es que también hubo un ambiente adecuado donde la idea de la cabeza que busca el cuerpo decapitado del inca tuvo acogida. En la década de 1970, los historiadores Franklin Pease y Enrique Urbano, retomaron la propuesta de Arguedas. (Tomoeda, 2006: 179)

tizo: “La idea de mezclar los dos idiomas es una transferencia al campo de la lingüística de la noción de lo mestizo. Es decir, del individuo que representa el conflicto de las dos culturas y que está en el proceso de luchar por crear una síntesis, ‘una propia personalidad cultural’” (Rowe 1979: 46). Si bien Rowe entiende el mestizaje como una síntesis, comprende también que tal síntesis no es ninguna realidad en Arguedas, en consecuencia, su noción de mestizaje lingüístico será un proceso de lucha de donde no saldrá un tercero que reunirá armónicamente a los dos anteriores, sino un tercero que será completamente diferente, con su “propia personalidad cultural”. En el discurso de Arguedas, tal mistura supondrá un elemento de autoconstrucción como autor y sujeto histórico, pues lo situará en una continuidad histórica, imaginándose al lado de la emblemática resistencia andina que representa, en su lectura, la obra de Guaman Poma de Ayala. Con este apunte quiero argumentar que la atención a lo estético en Arguedas significa, de este modo, considerar su formulación de lo mestizo para el campo de la etnografía y el pensamiento sobre la cultura peruana como un ejercicio profundamente autobiográfico. Su formulación conceptual, fiel al postulado de Dilthey del que era lector, se basa en su propia vivencia.

En años recientes, la obra de Arguedas viene siendo revalorada desde los estudios etnológicos. Habiendo caído en desprestigio paradigmas como el funcionalismo o el estructuralismo, el estudio de las redes de significación, a partir de los cuales se definiría la cultura según el trabajo de Clifford Geertz, encuentra en los estudios de Arguedas a un adelantado. Como explican Thomas Krüggeler y Ulrich Mücke, el *anthropological turn* que generó la propuesta de Geertz, supone principalmente que “la cultura deja de ser el modo de vivir para ser definida como el modo de ver el modo de vivir [...] Geertz no deja de lado el mundo material, sino que constata simplemente que el actuar y los resultados y productos del actuar tienen significados específicos según las diferentes culturas” (2001:13). De modo que lo que interesará serán las interpretaciones, la manera en que el hombre crea su mundo como un “tejido de significados” (Krüggeler y Mücke, 200: 13).

En los casos de Puquio y el Valle del Mantaro, Arguedas analizará la situación particular que cada caso representa a partir de una aproximación histórica. La diferencia de Puquio, la explicará con las transformaciones de producción que una vía de comunicación con la costa y Lima introdujo a principios del siglo XX. En el caso del Valle del Mantaro, la referencia a la historia nos remontará desde el estatus especial que tuvieron los Wankas en la época de la conquista, cuando fueron aliados de los españoles contra la panaka inca de Quito, hasta el hecho de convertirse en pueblo de indios cuando la actividad minera, que se

realizaba en otros lugares, despobló el área de españoles. A este trabajo con la historia, que Priscilla Archibald ha considerado central para diferenciar la tarea arguediana de sus coetáneos, se suma el hecho del análisis mismo que dará un lugar muy importante a las percepciones.¹¹ Rivera Andía, quien ha llamado la atención sobre este punto, nos recuerda que si bien el trabajo de Arguedas, coincide con el de los antropólogos de la época, al estudiar el cambio cultural y al explicar la sociedad estudiada desde la geografía, la historia y la economía, lo notable en él es cómo analiza el cambio cultural, el cual se manifiesta en las percepciones y las relaciones que tienen de ellos mismos los miembros de una comunidad: “La particularidad más notable de las consideraciones de Arguedas al respecto se encuentra en los factores con que relaciona el cambio cultural. Arguedas vincula este cambio con la percepción del otro presente entre los miembros de una sociedad afectada. Así, a una determinada forma de percibir al otro le corresponde un tipo determinado de cambio cultural” (2004: 283). En consecuencia, a mayor separación entre indios y señores, tendremos una sociedad más jerarquizada, con negativos resultados para la conservación de la cultura y el desarrollo económico de la sociedad. Ejemplo de esto serían algunos ayllus de Puquio. Al contrario, a mayor presencia de mestizos (menos señores e indios) el otro será percibido en términos más cercanos y habrá un ambiente más igualitario. Es el caso del Valle del Mantaro (Rivera Andía, 2004: 284). Entre estos dos espacios, Rivera Andía introduce la mención de un tercer espacio que sería Chimbote, y que Arguedas no asimilará a ninguno de los anteriores, atento a los significados específicos. El caso de Chimbote, entendido como caos y desorden por Rivera Andía, no constituyó en rigor una etnografía, pero sí una novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que incluye, como toda la obra literaria de Arguedas, mucha información etnográfica.¹²

Un punto importante en el análisis del cambio cultural para Arguedas será la valoración ética al que someterá al cambio cultural. Cuando las manifestaciones culturales de una cultura en proceso de cambio se reducen al espa-

11 “This attention to history is one of the distinguishing features of Arguedas’s anthropological production. Many of the essays in *Formación de una cultura nacional indoamericana* are historical narratives” (9).

12 Sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se ha escrito muchísimo en los últimos años. Una de las más importantes críticas es la de Alberto Moreiras, quien lee la novela como una prueba en contra de la propuesta de transculturación de Rama. En todo caso, esta es una crítica al concepto de Rama, más que una lectura atenta del texto arguediano, que también puede ser ‘usado’, término utilizado por Moreiras al describir su lectura de la novela, para argumentar otras cosas. Ver nuevas lecturas sobre este texto y la obra arguediana en *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (2005). Flores Galindo desarrolla algunas consideraciones en torno al proyecto antropológico de Arguedas en Chimbote, financiado por la Universidad Agraria la Molina, que originará la novela. Al respecto ver cita de Flores Galindo en nota 9.

cio privado, el cambio será negativo para la cultura indígena. Cuando estas manifestaciones se difunden en el espacio público, el cambio será positivo porque permitirá la revitalización de las expresiones culturales indígenas. En la revitalización de lo indígena será determinante el uso de los nuevos medios de comunicación, porque para Arguedas, las vías de transporte, la migración, la urbanización y los avances tecnológicos no eliminaban la cultura indígena (Rivera Andía, 2004: 284 y 85); desde su perspectiva, si bien transformaban lo indígena, esa transformación no suponía pérdida, era una suerte de transculturación. Kokotovic, que ha estudiado este tema con atención, señala que tanto mestizaje como transculturación son palabras sinónimas en los artículos arguedianos y “parecen significar cosas distintas en diferentes momentos”. Algunas veces, estos términos pueden referirse a una influencia cultural mutua; pero, por lo general, estas categorías son utilizadas por Arguedas como “sinónimos de asimilación” (2006: 102). De esta suerte, la sinonimia trazada por Kokotovic se vuelve intercambiable y de golpe el mestizo arguediano oscila entre la transculturación y la asimilación. Los pasajes de los textos de Arguedas donde esta oscilación se manifiesta no hacen sino comprobar la observación de Kokotovic, pero el punto, me parece, puede plantearse de otra manera. Me refiero al hecho de que la asimilación cultural solo puede postularse de manera teórica como un horizonte de política cultural; en la práctica las relaciones entre las culturas siempre son dinámicas y los procesos son de ida y vuelta, aun cuando en algunos contextos son más de ida que de vuelta. Fernando Ortiz entendió muy bien la situación anterior al plantear el concepto de transculturación como un vocablo que comprendía mejor la complejidad del encuentro entre culturas, un proceso que suponía movimientos como la aculturación, entendida de manera radical como asimilación, pero fundamentalmente lo que él llamaba deculturación y neoculturación. La transculturación, dice, “no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *deculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*” (1999: 83). Este tema es harto conocido, de modo que no voy a detenerme en ello. Lo importante para el caso de Arguedas es que en su trabajo de campo constata que la manera en que muchas formas del mundo andino han sobrevivido es bajo una dinámica que tenía la retórica de la asimilación, pero que en realidad era un proceso más bien transcultural. Fruto de ese proceso él identificará un actor: el mestizo, lo cual da un sentido histórico a sus investigaciones. En consecuencia, mestizaje y transculturación no comparten una relación de sinonimia para él, como ha indicado Kokotovic, sino de complementariedad. Mientras la lógica transcultu-

rante define las relaciones entre la cultura europea y las indígenas; el mestizaje es un término con valor histórico que distingue una población caracterizada por un comportamiento cultural que negocia con el mundo europeo, en algunos casos bajo la forma de la asimilación, en otros, cuando las condiciones lo posibilitan como en el Valle del Mantaro, con una marcada prevalencia de las formas indígenas. Ambos casos, sin embargo, son los polos de un recorrido para nada excluyente, pero sí gradual, donde el mestizo es un personaje “que está desplegando una actividad poderosísima” (Arguedas, 1975: 2). De esta manera, como ha señalado Diana Taylor, Arguedas más que rescatar lo dominado, descentra lo dominante: “So rather than ‘rescue’ the dominated, Arguedas strives to decenter the dominant. Arguedas sabotages the hegemonic discourse by inserting the indigenous into the dominant culture” (1991: 96).

Una prueba actual de la vigencia del aporte de Arguedas en el campo de la etnología peruana es la reciente etnografía de Raúl R. Romero sobre el Valle del Mantaro. Al igual que Arguedas, y haciendo uso de sus fuentes, Romero profundiza la interpretación histórica que explica la excepcionalidad del área, la referencia a los Wankas, la posterior transformación del lugar en pueblo de indios y surgimiento como núcleo comercial que el área tuvo en el siglo XX y XXI (que es el punto de atención de su libro). Lo fundamental, sin embargo, para nuestro estudio, es la recuperación que hace del concepto de mestizo de Arguedas, mostrando su potencial operativo en el caso de su etnografía. Reconoce, por supuesto, que el concepto tiene connotaciones raciales y coloniales, a donde apuntaba la crítica de Cornejo Polar, pero el le dará un sentido distinto: “El término mismo tiene fuertes connotaciones coloniales y raciales, pero las ciencias sociales han sostenido desde hace algún tiempo que el mestizaje en los andes sudamericanos no es un proceso racial, sino más bien cultural, el cual definimos aquí como la apropiación gradual de la modernidad por los campesinos indígenas andinos” (Romero, 2004: 45). La noción de campesinos indígenas andinos, para referirse a lo que Arguedas entendía como mestizo, expresa una mejor capacidad descriptiva, pero en lo fundamental sigue la propuesta de Arguedas:

En el contexto de una presencia violenta e impositiva del capitalismo moderno, vemos el mestizaje del Valle del Mantaro, siguiendo a Arguedas, como una iniciativa regional soberana, resultado de la clara determinación de los campesinos del valle de integrar sus economías domésticas en una creativa e imaginativa manera, para lo cual, como grupo, se apropian de las herramientas necesarias para negociar con el mercado en el mejor de los términos. De tal manera, el campesinado del valle acepta el bilingüismo, aprende español manteniendo el quechua, adopta los preceptos básicos del protocolo occidental auspiciado por el

Estado e inscribe a sus niños en las escuelas públicas primarias. (Romero, 2004: 45)

La propuesta de Romero, que tiene un punto de partida no sólo histórico sino también teórico, en la obra de Arguedas, llegará a conclusiones de lo más interesantes. Por ejemplo, su propuesta de identidades múltiples (parecido al “Nosotros diverso” de Degregori), que es lo que está en el fondo de la idea de mestizaje de Arguedas, no un mestizaje armonizador, sino respetuoso de las tradiciones que reúne, y casi como una estrategia de existencia en el nivel personal, porque como nos recuerda Tarica, Arguedas enuncia desde el bilingüismo. Este mestizaje que estuvo lleno de angustias para él, y que críticos literarios como Roberto Gonzalez Echevarría y Alberto Moreiras han leído, con ánimo apocalíptico y a la sombra de su suicidio, como una puesta en escena del fin del modelo de la antropología para la literatura, fue también la visión para Arguedas, en el caso del Valle del Mantaro, de una modernidad alternativa. La tan repetida frase del escritor al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega: “Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (1992: 257), que según la lectura de Flores Galindo, y también de Manrique, cuestionaría profundamente su propuesta de mestizaje (que ellos entienden como una utopía de la armonía en los términos de Riva Agüero), no es más que la afirmación de que es posible una identidad múltiple –ni siquiera descentrada, fragmentada y migrante, como sugerirían los últimos trabajos de Cornejo Polar (1995: 11 y 12)– que el sujeto resuelve, diariamente, en su vivencia, tan dilthiana para Arguedas.

Quiero volver a la pregunta con que inicie estas páginas. ¿Cuál es la razón de que en su campo profesional Arguedas tenga un reconocimiento tardío y póstumo, y aún marginal en nuestros días? Un elemento de orden práctico, que se agrega a la discusión sobre el mestizaje que he presentado es la relación entre José Matos Mar y Arguedas. En el fondo, este parece un episodio de mezquindades personales, la típica historia de celos académicos: mientras Matos se hizo de un nombre dentro del naciente campo de la etnología, fue uno de los primeros estudiantes de Valcárcel en graduarse; Arguedas llega al campo con un capital simbólico forjado por sus novelas y su labor como periodista, folklorista y animador cultural de la peña Pancho Fierro. Un testigo de la época, Alejandro Ortiz Rescaniere, quien fuera estudiante de ambos, nos informa:

[...] notaba que Matos tomaba cierta distancia con los alumnos que estaban vinculados a Arguedas. Matos y Arguedas eran dos personalidades, de estilos y de formas diferentes. Matos, más científico y frío. Arguedas, más emotivo, afectivo. Sí, notaba una cierta rivalidad. Me

acuerdo bien, cuando [Arguedas] fue a visitarme a Francia, me dijo que Matos era un posero, que vendía su imagen de indio. Creo que detrás de todo ello se escondía un cierto celo profesional de parte de Arguedas. Por el lado de Matos habría, quien sabe, algo de celos por el éxito literario de Arguedas; porque no podía sentir rivalidad alguna en el aspecto antropológico, pues Matos se sentía, al respecto, superior a Arguedas [...] Matos no necesitaba afirmarse en nada. Era un hombre seguro de sí mismo. Era un profesional de acción, hábil en la tarea de conseguir fondos, proyectos, becas en el extranjero. Era fácil para los estudiantes identificarse con él. (1996: 188 y 89).

No es difícil imaginar, como sugiere el testimonio de Ortiz Rescaniere, que en un ambiente dominado por la teoría del desarrollo y la antropología aplicada, del cual Matos Mar fue el hombre de avanzada, las posiciones heterodoxas de Arguedas fueran marginalizadas. El fracaso de Arguedas en establecer un diálogo con sus colegas, será aún más elocuente en la célebre mesa redonda sobre *Todas las sangres*, donde los científicos sociales de entonces, entre ellos Matos Mar, fueron despiadados con el escritor (y supongo que con nosotros, su público actual) al exhibir sus incapacidades para leer literatura.¹³

A la luz de este último encuentro con sus colegas de ciencias sociales, la marginalización del trabajo etnográfico de Arguedas tiene más sentido. Y mientras que su literatura cobraba una significación trascendente para el Perú y los estudios latinamericanos, gracias a la lectura atenta de críticos extranjeros como Rama, Martín Lienhard, Rowe o peruanos como Cornejo Polar y Alberto Escobar; su muerte lo terminó de alejar de la lista de aportantes a la etnografía peruana de las décadas de 1970 y 1980. Pero es gracias a su literatura, y las lecturas que desde la crítica literaria se ha hecho de la obra de Arguedas, que este autor retorna, como todo lo que está mal enterrado, y revela una

13 Entre los científicos sociales estuvieron, además de Matos Mar, Jorge Bravo Bresani, Henry Favre y Aníbal Quijano. Por la literatura solo Alberto Escobar destacó positivamente el trabajo con la palabra de Arguedas. Sebastián Salazar Bondy y José Miguel Oviedo tuvieron posturas parecidas a las del primer grupo. Para Melisa Moore, lo que se disputaba en la discusión era la capacidad de la novela para representar la realidad peruana (2005, p. 269). Arguedas se defendió diciendo que no pretendía escribir un tratado sociológico, “dando a entender que su obra podía ser vista más bien como un texto etnográfico [...] A la luz de las recientes teorías elaboradas por James Clifford [...] afirmaciones semejantes no serían motivo de sorpresa o reacción, pero hace casi cuarenta años ello dio lugar a que se condenara a Arguedas en forma vociferante” (Moore 2005: 269). La mejor respuesta de Arguedas, sin embargo, ha sido ese poema bellísimo, escrito en quechua y español, titulado “Llamado a algunos doctores”, dedicado por cierto a otros doctores, John Murra y Carlos Cueto Fernandini. El poema apareció en el suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio* el 3 de julio de 1966. Sobre el aporte y la influencia de Arguedas como poeta en la poesía peruana contemporánea resulta imprescindible el primer capítulo de *Poéticas del flujo* de José Antonio Mazzotti (2002).

verdad al campo de los estudios etnológicos.¹⁴ A juzgar por el libro de Romero, tal retorno es potente. A la luz de lo expuesto, me gustaría insistir, a modo de conclusión, en que si bien la intervención de Arguedas en el campo del pensamiento sobre la cultura peruana ha sido accidentada, no por ello ha carecido de *razón*. Su idea de mestizaje, que imaginaba una modernidad alternativa, es realidad cotidiana en el Perú actual.¹⁵

Referencias bibliográficas

- Archibald, P. (1998) "Andean anthropology in the era of development theory: The work of José María Arguedas". En *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*, eds. C.A. Sandoval & S. M. Brocheto, Ohio University, Athens, pp.3-34.
- Arguedas, J. M. (1992) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Archivos.
- Arguedas, J. M. (1989) *Indios, mestizos y señores*. Horizonte: Lima.
- Arguedas J. M. (1987) *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, J. M. (1968) *Las comunidades de España y el Perú*. Lima: UNMSM.
- Arguedas, J. M. (1964) "Prólogo". En *Estudios sobre la cultura actual del Perú*. Lima: UNMSM; pp. 5-7.
- Ávila Molero, J. (2000) "Los dilemas del desarrollo: antropología y promoción en el Perú", En *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*, Ed C. I. Degregori. Lima: Red; pp. 413-442.
- Bernabé, M. (2005) "José María Arguedas traductor". En *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*, Ed Sergio Franco, Pittsburgh III; pp. 371-88.
- Burga, M. (2001) "Historia y antropología en la historiografía peruana (1987-1998)". En *Muchas hispanoamérica. Antropología, historia y enfoques culturales en los estudios latinoamericanos*, eds T. Krüggeler & U. Mücke, Madrid: Iberoamericana & Veruert; pp. 25-47.
- Cornejo Polar, A (1995) "Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas". En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Eds Maruja. Martínez & Nelson. Manrique. Lima: Desco; pp. 3-14.
- Cornejo Polar, A. (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1993) "El discurso de la armonía imposible (El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social)" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38; pp. 73-80.

14 No podemos dejar de mencionar aquí el trabajo tenaz, y ahora exitoso, por difundir su obra que tanto su discípulo Ortiz Rescaniere, como María del Carmen Pinilla han hecho desde el campo de la antropología.

15 Una versión de este texto se publicó en inglés en *Latin American & Caribbean Ethnic Studies* 4.2.

- Degregori, C. I. (2000) "Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso". En *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Red; pp.20-73.
- Del Pino, F. (1995) "Arguedas en España o la condición mestiza de la antropología". En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Eds. Maruja. Martínez & Nelson Manrique. Lima: Desco; pp. 23-55.
- De la Cadena, M. (2000) *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cusco, Peru, 1919-1991*. Duke UP, Durham & London.
- Escajadillo, T. (1994), *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Flores Galindo, A. (1992) *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR.
- Flores Galindo, A. (1988) *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.
- González Echevarría, R. (1998) *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Duke UP, Durhan & London.
- Kokotovic, M. (2006) *La modernidad andina en la narrativa peruana: conflicto social y transculturación*. Lima: Latinoamericana editores.
- Krüggeler, T. & Mücke, U. (2001) "Introducción: historia y antropología en los estudios latinoamericanos". En *Muchas hispanoamérica. Antropología, historia y enfoques culturales en los estudios latinoamericanos*, eds T. Krüggeler & U. Mücke, Madrid: Iberoamericana & Vervuert; pp.9-24.
- Lauer, M. (1996) *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*, Lima: CBC & SUR.
- Manrique, N. (1999) *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*.Lima: SUR.
- Manrique, N. "José María Arguedas, la cuestión del mestizaje". En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Eds Maruja Martínez & Nelson Manrique.Lima: Desco; pp. 77-89.
- Mariategui, J. C. (1979), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mazzotti, J. A. (2002) *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Montoya, R. (1991) "Antropología y política". En *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizontes. 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología UNMSM.
- Moore, M. (2005) "Encuentros y desencuentros de la novela y las ciencias sociales en el Perú: repensando *Todas las sangres* de José María Arguedas". En *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*, Ed Sergio Franco. Pittsburgh III; pp. 267-284.
- Moreiras, A. (1997) "José María Arguedas y el fin de la transculturación". En *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, ed M. Moraña. Pittsburgh: III; pp. 213-231.
- Osterling, J. & Martínez, H. (1985) "Apuntes para una historia de la antropología social peruana: décadas de 1940-1980". En *La antropología en el Perú*, ed H. Rodríguez Pastor, Lima: Concytec; pp. 35-68.

- Ortiz, F. (1999) *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Madrid: EditoCubaEspaña.
- Ortiz Rescaniere, A. (editor) (1996) *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Portocarrero, G. (1993) *Racismo y mestizaje*. Lima: SUR.
- Rama, A. (1987) "Introducción." En J. M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI; pp. X-XXXVII.
- Rivera Andía, J. J. (2004) "La pasión y los medios. Aproximaciones a la obra etnológica de Arguedas y al concepto de 'cambio cultural' en la antropología peruana". En *Arguedas en el Valle del Mantaro*, ed C.M. Pinilla. Lima: PUPCP; pp. 195-301.
- Romero, R. (2004) *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rowe, William, (1979) *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC.
- Salomon, F. (1982), "Andean Ethnology in the 1970s: A Retrospective" en *Latin American Research Review* vol. 17, 2; pp. 75-128.
- Tarica, Estelle (2005) "El 'decir limpio' de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958". En *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*, ed S. Franco. Pittsburgh: ILLI; pp. 15-30.
- Taylor, D. (1992) "Transculturating Transculturation" en *Performing Arts Journal*, Vol. 13, 2; pp. 90-104.
- Tomoeda, H. (2006) "Inkarrí en La Habana: discurso indigenista en torno a un mito indígena". En *Desde el exterior. El Perú y sus estudiosos. Tercer Congreso Internacional de Peruanistas. Nagoya, 2005*, eds L. Millones & T. Kato, Lima: Fondo Universidad San Marcos; pp. 167-90.
- Valcárcel, L. E. (1985) "Inicios de la antropología en el Perú". En *La antropología en el Perú*, ed H. Rodríguez Pastor, Lima: Concytec; pp.15-28.
- Valcárcel, L. E. (1972) *Tempestad en los andes*. Lima: Universo.

En la huella de *Changó* se reescribe la historia: representación y relectura en la narrativa latinoamericana contemporánea¹

*Changó rewrites the history: representation and reinterpretation
in contemporary Latin American fiction*

DAIANA NASCIMENTO DOS SANTOS
Universidad de Santiago de Chile-Usach
daiana.nascimento@usach.cl



Resumen

Alentando un acercamiento entre historia y literatura, se propone aquí un lugar epistemológico que contribuya a ampliar la comprensión sobre el sujeto afro-descendiente de nuestra región en tanto resultado de la relación triangular Europa/América/África. Para ello se enfrenta el análisis categorial de *Changó, el Gran Putas*, novela donde se hace visible la representación del sujeto afro-descendiente. El texto se articula sobre la base de dos hipótesis: que esta novela ofrece una lectura apropiada de los elementos constitutivos e identitarios del colectivo social a que pertenece el personaje principal y que al trascender el conocimiento de su pasado, otorga una nueva comprensión y protagonismo de su historia.

Palabras claves: literatura latinoamericana, afro-descendencia, historia, representación.

1 Este artículo es parte del Proyecto de postdoctorado de Capes (Brasil) folio: 1523327 'A voz se desvela e os mudos falam: releituras históricas na novela contemporânea sobre (o fim) da escravidão e as lutas de independência na América Latina'

Abstract

Encouraging a rapprochement between history and literature, we propose here an epistemological place that contributes to expand the understanding of the Afro-descendant of our region as a result of the triangular relationship Europe / America / Africa subject. For this, the categorical analysis of *Changó, el Gran Putas*, novel which becomes visible representation of the subject of African descent face. This article is elaborated based on two assumptions: that the novel offers a proper reading of the constituent elements of social identity and group belonging to the main character; and to transcend the knowledge of his past, it gives a new understanding and ownership of its history.

Keywords: Latin American literature, Afro-descent, History, Representation.

Recibido: 22/2/16 Aceptado: 3/5/16

En el poema *De rumba con los dioses* (1994), el poeta y ensayista colombiano Oscar Maturana evoca una palpitante alusión al universo cosmogónico del continente latinoamericano. De ello, se despliega, además, un mosaico de imágenes y representaciones sincréticas que aluden al panteón yoruba yuxtapuesto a la mitología grecorromana y al templo cristiano, en un encuentro que celebra la influencia de las múltiples divinidades en la configuración histórica de los pueblos de la región.

En esta perspectiva, *Changó, el gran putas* (1983), del colombiano Manuel Zapata Olivella, también propone la presencia austera del oricha² Changó en la cosmogonía y la configuración histórica de nuestros grupos humanos, en especial, de los de origen africano.

Zapata Olivella es, ante todo, un escritor que plasma en sus textos un anhelo por validar el legado africano en América Latina. Su obra expresa una constante preocupación por las condiciones sociales del hombre total –para usar una expresión del propio autor – de nuestro continente, de manera que, en su obra, desarrolla un discurso que retrata este afán. Será *Changó, el gran putas* su obra maestra, y el reflejo de esta preocupación del autor, al sintetizar el empeño de validación ya señalado a nivel discursivo, reivindicando el lugar histórico de lo africano en la configuración del continente.

2 Según, Zapata: “Nombre dado a las supremas deidades de la religión yoruba. Sinónimo de vodú, ogún, loa, guede, zaka, etcétera. Solo en el panteón yoruba se conocen más de cuatrocientos orichas a los que constantemente se agregan otros nuevos en África y América” (2010, 663).

Ya en el título de la obra, el lector se enfrenta con una sugestiva referencia al universo africano, a través de la alusión al oricha Changó, seguido del vocablo 'el putas', lo que ha de ser entendido como analogía al papel que cumple en la configuración de esta historia, a través del mito de una maldición³. La observación del crítico literario colombiano Darío Henao⁴ sobre la maldición de Changó es, en este aspecto, muy esclarecedora: "Esta es la concepción de mundo que ordena toda la trama histórica de la novela y el destino de los esclavos africanos que llegaron a América en los barcos negreros, según la explicación mítica, por la maldición de Changó (2010: 12).

En el universo creativo de la novela, la maldición de Changó se sitúa en un marco de vital importancia para entender la compleja estructura atribuida a la dimensión simbólica de este mito en el imaginario de la esclavitud, tal como bien ha explicado Henao. A la vez, en el ámbito de la novela, esta maldición se origina a partir de un altercado entre los orichas, cuya consecuencia provoca la prisión y el exilio de *Changó*. El contexto descrito se reproduce a continuación a partir del relato de Ngafúa⁵, quien está a cargo de narrar el poema inicial de la novela:

Escucha Muntu que te alejas/ las pasadas, las vivas historias/ los gloriosos tiempos de Changó/ y su trágica maldición. / ¡Eléyay, ira de Changó! ¡Eléyay, maldición de maldiciones! / Por venganza del rencoroso Loa/ condenados fuimos al continente extraño/ millones de tus hijos/ ciegos manatíes en otros ríos/ buscando los orígenes perdidos./ Por siglos y siglos/ ¡le-ífe la Ciudad Sagrada/ mansión de los Orichas/ nunca olvidará la imborrable mancha/ la siniestra rebelión/ contra el glorioso Changó/ tercer soberano de Oyo/ y su nunca igualada venganza/ cuando prisionero y en el exilio/ al Muntu condena sufrir/ su propio castigo (55).

En esta cita se retrata el vil universo de la esclavitud y de la trata transatlántica, consecuencias de la maldición de Changó. A partir del referido mito, se

-
- 3 Cabe consignar que no fueron encontradas bases teóricas para fundamentar el mito de la maldición de Changó, tampoco otras referencias literarias, lo cual permite considerar que esta referencia remite estrictamente al imaginario oral al que el autor tuvo acceso mientras estuvo en Senegal. Se desconfa, hipotéticamente, de que esta leyenda sea parte de la imaginaria oral africana, ya que antes de la novela, no hacía parte del imaginario negroafricano de las Américas. A raíz de ello, quizás la cita ofrezca pistas sobre este lectura: "En las calles de la ciudad, cuenta Zapata, al tañer de la kora, los griots revivían en sus relatos los lamentos y cantos de los prisioneros despidiéndose para siempre de su África natal" (Restrepo, 2010: 14).
 - 4 En la introducción 'Los hijos de Changó, la epopeya de la negritud en América' de la versión *Changó, el gran putas*, publicada en 2010 por el Ministerio de Cultura de Colombia.
 - 5 "Ngafúa es la voz omnisciente que entre los vivos y los muertos, el pasado y el futuro, va a recordar una historia que ha estado bajo la protección de los dioses a quienes siempre invoca" (Restrepo, 2010: 17).

conciben las experiencias de la diáspora del epopéyico tránsito de los africanos y sus descendientes, en África y en las Américas. De este modo, la novela se hace cargo de casi quinientos años de historia, desde los orígenes africanos, la travesía atlántica y los eventos del *cimarronaje*, hasta la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, pasando por la revolución haitiana. No es casual, entonces, que los ideales de resistencia y de lucha, sean elementos preponderantes en el relato, tal como aparecen en el panorama descrito a continuación:

iSin fronteras en la sangre/semilla del nuevo hombre/vengador de tus padres/vengador de tus hijos/la libertad es tu destino!/Rebeliones/fugas/degollinas en las sombras/estallido de la furia/la libertad/alta luna/alcanzarás con tus puños/tus muertos/tus fuegos/ y tus uñas/ ¡Los esclavos rebeldes/esclavos fugitivos, /hijos de Orichas vengadores/en América nacidos/ lavarán la terrible/ la ciega/ maldición de Changó! (70).

Como se aprecia, en el fragmento citado se proyectan imágenes que sintetizan la trayectoria de lucha del pueblo negro por la libertad, desplazándose, a partir de perspectiva *negroafricana*, la visión histórica usualmente relacionada con ellos. El montaje de voces y los relatos son construidos a partir de perspectivas ‘marginales’ de los hechos, a través de un ir y venir narrativo que recupera el potencial del discurso oral. De esta forma, se evidencia además un contra-discurso que transgrede las interpretaciones tradicionales, impugnándose, a la vez, los factores que han tratado de convertir a este grupo en ‘objeto sin historia’, como bien esclarece Said en *An Exchange on Deconstruction and History* (1979).

En *Changó* hay un desplazamiento del *locus* epistemológico de este sector que cuenta su propia historia y, mediante distintas perspectivas y lugares de enunciación, se va contravinando su rol de mera víctima, otorgándosele un nuevo protagonismo en la historia. Siendo Zapata Olivella el portavoz de este montaje colectivo de ‘las gestas del afro por la libertad’ (William Mina Aragón, 2011), se va dando lugar, en el discurso literario, a nuevas subjetividades a este grupo social. De ello emerge una nueva representación para el colectivo afrodescendiente, de donde se despliegan varios elementos importantes a nivel textual, que legitiman aspectos tales como el mito, la relectura histórica, el cambio del *statu quo* de estos sujetos, y la relevancia de la oralidad y la memoria.

En efecto, *Changó*, como novela epopéyica, esboza un nuevo proyecto de construcción simbólica al reivindicar la validez de la oralidad como instrumento de validación de la historia del colectivo afro; y esto es así porque su autor reinscribe una historia de muchos, a partir de una perspectiva que convoca la abigarrada constelación de imaginarios, discursos, cosmogonías y paradigmas de origen africanos, para reinstalar una historia por tanto tiempo marginalizada.

Ahora bien, el desplazamiento del locus epistemológico a que hemos hecho alusión no sólo se verifica a nivel de la macro historia, sino también, es un dato que se expresa en los propios individuos que cuentan “su propia” historia desde distintas miradas y lugares de habla, apartándose del papel de víctimas para situarse como protagonistas de su devenir, tal como se puede observar en esta cita, que recrea, literariamente, la profecía de Ngáfúa sobre el destino de estos sujetos: “¡Los esclavos rebeldes/ esclavos fugitivos, /hijos de Orichas vengadores/ en América nacidos/ lavarán la terrible/ la ciega/ maldición de Changó!” (70).

A partir de lo anterior, entendemos que el interés del autor es realzar el carácter protagónico de este colectivo, tanto a nivel histórico como literario, otorgándole un lugar preeminente en la configuración de su propia temporalidad (particular y general). Tal afirmación se refuerza en lo que el escritor colombiano José Luis Garcés plantea en su libro *Manuel Zapata Olivella: caminante de la literatura y de la historia* (2002):

En Changó hablan los esclavos. Así debe ser. La historia debe partir desde sus propias bocas, desde sus propios corazones. Ningún narrador los sustituye con eficacia. El dolor casi nunca es bien expresado por boca ajena. La palabra nos sale aislada, sale contaminada por el dolor o el amor. Por las profundidades de sus vertientes. Los esclavos cuentan la historia de los esclavos. Hablan ellos mismos, armados de sangre y tradición (2002: 63).

En este horizonte temático, concebimos a Manuel Zapata como ‘aguja de los ancestros’, como es definido por el ya citado Garcés González pues, a través de su escritura, se proyectan historias personales y universales que van entrecruzándose para dar lugar a la *Historia* del pueblo afro-descendiente en nuestro continente. De esta manera, esta configuración válida a este mundo, representado literariamente, al traer a colación el valioso universo de la tradición oral por medio del montaje de voces de los vivos y de los muertos, en tanto ‘médiums’ de los orishas, quienes, en este juego, importan ser los que articulan la intrínseca relación entre ellos y, quienes, en el límite, los dirigen.

En *Changó*, son los orishas los que hablan a través de la multiplicidad de voces narrativas, recuperándose así –oralidad y memoria, mediante- lo ancestral africano a partir de diversos elementos que lo resignifican en su condición de tejidos estrictamente yuxtapuestos a la circularidad de los tiempos narrados.

Jan Assmann, en *Religión y memoria cultural: diez estudios* (2008), explica el papel que desarrolla la memoria en la conservación de los imaginarios, de manera que, de nuestra parte, podemos extender sus ideas para hacernos cargo

de la construcción de lo imaginario en *Changó*. A juicio de Assmann: “La memoria une el intervalo entre entonces y ahora. El mensajero recuerda el mensaje que ha de entregarle al receptor; el anciano recuerda las enseñanzas de su abuelo y se las transmite a su nieto, enriqueciéndolas con su propia experiencia” (2008:15).

Con relación a ello, y a la luz de lo que hemos dicho en torno a la temática de la memoria en *Changó*, es que estimamos interesante subrayar las proyecciones y reformulaciones que hacen posible que este legado se conserve entre las generaciones. En la novela, como ya se ha sugerido, estas proyecciones se elaboran a nivel ficcional y mitológico a través de las orientaciones de los orishas, por lo tanto, consideramos que la memoria así evocada, da cuenta de un relato que se retroalimenta de centenares de años de historia americana y, aún más antigua, en el caso de la africana.

Esta dimensión, según se vislumbra en el texto, se evidencia en la voz narrativa del *griot*:

—Mi estirpe es más vieja que la vuestra. Cuando los hebreos y romanos vinieron a disputarse la Tierra Santa mis antepasados ya la habían recorrido, arado con bueyes, haciéndola parir espigas y granos que se repartían sin avaricia entre todos los necesitados. Entonces, sin que alguien lo predicara, nadie quería el mal para el prójimo. Mi pasado es tan viejo como esta sombra que piso y me acompañará; por mi voz hablan los ancestros de ocho grandes tribus africanas; la experiencia de hombres anida mi memoria porque todos mis abuelos fueron narradores sagrados que memorizaron las hazañas de nuestros grandes reyes, de sus músicos y cantores. [...]

—Si tenéis paciencia —dijo el inquisidor— yo puedo contarle por mil noches y mil días las grandes epopeyas de mi pueblo, desde sus orígenes hasta su exilio a este continente por maldición de *Changó* (215).

A partir de lo anterior, podemos situar a África y lo africano como hilos conectores y, a *Changó*, como el ‘tejedor principal’ de este proyecto histórico-narrativo que es posible colocar en diálogo fructífero con otras novelas, tales como: *El reino de este mundo* (1949) del cubano Alejo Carpentier; *A gloriosa familia* (1997), del angolano Pepetela; *Um defeito de cor* (2006), de la brasileña Ana Maria Gonçalves⁶.

6 Vale destacar que este trabajo es parte de una investigación más grande. Se trata de la tesis doctoral ‘El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre la esclavitud en la novela contemporánea’ presentada en 2014 al Programa de Doctorado en Estudios Americanos mención Pensamiento y Cultura de la Universidad de Santiago de Chile.

En ellas, el valor de la tradición oral y de la historia recreada, se desarrolla bajo la presencia ubicua del oricha Changó, quien, de este modo, asume la función comunicante de este conjunto de obras, sea como deidad personal de los personajes, como se evidencia en *El reino de este mundo* y en *Um defeito de cor*; sea como parte del panteón angolano, en *A gloriosa familia* o, finalmente, como artesano del destino, como se aprecia en *Changó, el Gran Putas*. Para llevar a cabo lo anterior, la tradición oral se ofrece como elemento importante para este proyecto de recreación y reconfiguración de la memoria del pueblo negro. Dentro de esta línea, se inscribe uno de los elementos más notables para las configuraciones del universo africano: la tradición oral que está presente en la novela. Sobre esto, Restrepo señala:

En *Changó, el gran putas*, para dar cuenta del acento afro, además de la filosofía y la noción del tiempo, se incorporan muchos elementos de la literatura tradicional africana —proverbios, juegos de palabras, adivinanzas, trabalenguas, cantos, cuentos de hadas y canciones— que a pesar de su notable influjo permanecen invisibilizados en el mundo occidental. Lo que hace Zapata es traerlos de nuevo a escena, así aun sean extraños para muchos. El logro es sustancial, nada menos que la recuperación de un gran trayecto de memoria colectiva (2010: 19-20).

En atención a lo que hemos dicho hasta aquí -aunque pareciera que estuviéramos excediendo el tema de la tradición oral, cuando, en verdad, está en el centro mismo de él- es que consideramos que a partir de este *corpus*, se hace posible reflexionar sobre el papel que desempeña la memoria y las manifestaciones orales, para la reconfiguración de la historicidad de este ámbito colectivo. En *Changó* este elemento alude a la construcción de África en América a partir de su representación simbólica y de la experiencia traumática de la esclavitud. Con relación a ello, González señala que:

En Changó hablan los esclavos. Así debe ser. La historia debe partir desde sus propias bocas, desde sus propios corazones. Ningún narrador los sustituye con eficacia. El dolor casi nunca es bien expresado por boca ajena. La palabra nos sale aislada, sale contaminada por el dolor o el amor. Por las profundidades de sus vertientes. Los esclavos cuentan la historia de los esclavos. Hablan ellos mismos, armados de sangre y tradición (2002:63)

En esta perspectiva, en el texto se despliegan significativas imágenes de África: primero, se le concibe como lugar de los ancestros y tierra de libertad, en antítesis a lo que despierta América: tierra de martirio y de lucha obligatoria por la libertad, delimitándose como espacios antagónicos que suponen el dolor y la redención del hombre negro: “¡Eia, hijo del Muntu! La libertad/la libertad/es tu destino” (68).

Luego, África es representado como lugar utópico que instiga el imaginario de regreso del *mntu*, esparcido por la migración forzada, al mismo tiempo que refuerza el ideal de una diáspora unificada y un idílico retorno a ese lugar (una de las propuestas fundamentales de Marcus Garvey) como lo muestra la cita: “¡Esta tierra olvidada por el Muntu/ espera/ espera/ hambrienta/devoradora/ su retorno!” (65)⁷. En una tercera imagen, África representa un carácter muy distinto de las imágenes anteriores, pues Zapata se hace cargo de resignificarlas dinámicamente, en el sentido de que surge una representación multifacética que alude a las varias ‘África’ que se conciben a lo largo de Latinoamérica. Es una imagen pujante, pero efectiva y anclada en las experiencias del pueblo afro-descendiente. En los hechos, las imágenes idílicas dan lugar también a construcciones concretas que se sedimentan en las experiencias históricas y en la memoria que se hace cargo de reivindicar una nueva representación para África, en el sentido de desplazar los prejuicios y estereotipos que la han desfigurado históricamente, siendo *Changó, el gran putas* una expresión concreta de lo que se proyecta en esta tercera imagen.

Sobre la base de estos argumentos, queda claro que la lectura de *Changó* no es un reto fácil si el lector se mantiene sólo en la constelación simbólica entregada por el mundo occidental, como bien expone Restrepo en la introducción de la novela. Dentro de esta línea, es posible instalar la problemática de cómo leer *Changó*, atendiendo a los rasgos formales que entregan los estudios literarios ‘tradicionales’, específicamente por tratarse de un texto literario que da cabida a estructuras de la tradición oral *negroafricana*.

De las estrategias posibles, Zapata valida la tradición oral como clave para un conocimiento total y que permite abordar cabalmente al ser humano. En su caso, la define como un depósito de conocimientos que interactúa constantemente con el Todo, proponiéndose, de esta forma, como una dimensión que se plasma en el diálogo intenso entre las varias esferas del *mntu*. De manera, se aboga por la emergencia de una propuesta de relectura histórica a fin de busca subsanar los hiatos que han sido impuestos por la historiografía tradicional de nuestro continente. A este proyecto, como ya lo advirtiéramos, se suman los autores de las novelas mencionadas arriba.

7 En la primera mitad del siglo XX, se circunscriben varias discusiones que defienden la lucha por los derechos del pueblo africano, la unidad del continente, la instauración de una alianza concreta con un utópico retorno a África (Larkin, 1981; Domingues, 2003). Esta propuesta política se gestiona a partir de las ideas de Marcus Garvey, Du Bois con el Pan-africanismo, del movimiento religioso Rastafari que se hizo mundialmente conocido con el cantante jamaicano Bob Marley. Este piso ideológico ofreció las bases significativas para la gestión de otros procesos similares llevados a cabo por africanos y afroamericanos.

Jan Vansina y Hampate Bah entienden lo oral como un elemento mágico y divino que se fundamenta en las configuraciones discursivas de los pueblos tradicionales. Por ello, la tradición configura al hombre en su totalidad y su cosmovisión esculpe el alma africana a través del rescate de la memoria, como se evidencia en la creación del imaginario de la novela.

Changó, el gran putas reinventa y reivindica las voces, las subjetividades, los lenguajes, los discursos y las cosmovisiones de origen africanos, para poder entregar una versión y una perspectiva propia sobre quinientos años de historia; enfoque que, por ser tan singular, nunca antes ha sido contado y, por lo tanto, re-originaliza el protagonismo histórico del Muntu. De ahí, la historia se reinventa y, en tal suceso, se exige la presencia de voces y subjetividades nutridas de la reconstrucción de la diáspora africana, de la opresión de la trata, de la emancipación social, desde la perspectiva del contra discurso narrativo. Gracias a esta característica, la novela descentraliza la visión histórica sobre las subjetividades *negroafricanas* a nivel discursivo, a través de un ir y venir narrativo que se nutre de sus propias representaciones y subjetividades. De esta forma, se evidencia en este texto un contra discurso que cuestiona, desplaza y transgrede, las interpretaciones tradicionales. Respecto de tal dispositivo y tensión parece apuntar lo que Hampaté Ba expone sobre el tratamiento peyorativo que, según él, ha recibido el discurso oral por parte de espíritus cartesianos acostumbrados a la categorización minuciosa, no tomando en cuenta la oralidad se erige bajo otros parámetros (1982).

Bajo la perspectiva de Ba, en *Changó* el argumento oral se hace y rehace en la dimensión simbólica de la misma mediante elaboraciones que se incorporan en ella a partir de sus diversas expresiones (diálogos, monólogos, imágenes, neologismos, discursos) y del entrecruce con elementos que imita a la literatura europea. *Changó* es el laboratorio cultural donde se reelaboran los elementos literarios, la historia, las razas, las deidades, los seres humanos (vivos o muertos) y fantásticos, en una sinfonía que hace recordar a lo *maravilloso* llevado a cabo por la *raza cósmica* a partir de una perspectiva afro-céntrica que resignifica y legitima el legado negroafricano en el continente. Es la confluencia colectiva que engloba a la dimensión simbólica del Muntu, como su protagonista, dentro de una noción de tiempo que no posee límites, extendiéndose hasta hoy.

En consideración a estos aspectos, observamos la validez entregada por Zapata Olivella al universo negroafricano. Se trata, no solo de la temática abordada en *Changó*, sino además, en otros textos del autor. Sin embargo, estos aspectos han contribuido para que la recepción crítica signe la obra del autor como expresión afrocolombiana. Es un reto reclamar el lugar de Manuel Zapa-

ta Olivella (Solano Trindade, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, entre otros) dentro del canon literario nacional y el latinoamericano, porque el conjunto de su obra abre un abanico de lecturas sobre los problemas del latifundio, la pérdida de la tierra, la esclavitud moderna, la opresión, las desigualdades, etc., que son propios de la realidad del continente. Es decir, su obra sobrepasa las barreras lingüísticas, raciales o de cualquier otra naturaleza. Para ver esto, basta mirar con atención los problemas hoy enfrentan los mapuche, en el sur de Chile; los descendientes de *quilombos* y de guaraníes, en Brasil, las nuevas modalidades de esclavitud, entre otros... la lista es inmensa. El conjunto de la obra del Zapata Olivella implica temáticas que son altamente pertinentes para el contexto actual del continente, como la lucha por el reconocimiento y la dignidad de sus pueblos. De ahí que, en concordancia con Gonzalez (2002:09), sea posible establecer paralelos entre el contexto de *Tierra Mojada* (1947), *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938) y *Seara Vermelha*, de Jorge Amado, (1946), por citar algunos ejemplos.

En síntesis, *Changó* puede ser leída por un público amplio y, aún, de diferentes épocas y regiones. A la par con restituir nuestros vínculos con África, la novela resitúa la memoria africana como elemento significativo de la historia de la región (Hampaté Ba) a partir de ‘las gestas del afro por la libertad’, en una referencia expresa a Mina Aragón.

Es de vital importancia visitar el pasado y recuperar el protagonismo histórico de todos quienes lo han habitado, infiriéndose así nuevas perspectivas para la actuación política y social de nuestro continente. Este es un punto fundamental en la dialéctica de Manuel Zapata Olivella y que hoy día, en el marco de este congreso, ha de ser entendido como un desafío y una invitación. Finalmente, esta propuesta se vincula con lo que Bob Marley en algún momento enfatizara: “It’s not all that glitters is gold;/ ‘Alf the story has never been told:/ So now you see the light, eh!/ Stand up for your rights. Come on!”⁸.

Referencias bibliográficas

- GONZÁLEZ, José Luis Garcés (2002) *Manuel Zapata Olivella: caminante de la literatura y de la historia*. Bogotá: Ministério de Cultura.
- HAMPATÉ BA, AMADOU (1982) “La tradición viva”. En *Historia general de África: Metodología y prehistoria de África*. París: UNESCO.
- JAHN, Janheinz (1994) *Muntu: las culturas de la negritud*. Madrid: Ed. Guadarrama.

8 “No todo lo que brilla es de oro; / la mitad de la historia no ha sido contada / ahora que ves la luz, eh! / Defiende tus derechos. ¡Vamos!”.

- MATURANA, Oscar (1994) *Bolívar y el despertar negro. Recuerdos del litoral*. Chocó: Editorial de Autores Chocoanos.
- MINA ARAGÓN, William (2006) *El pensamiento afro: más allá de oriente y occidente: ensayo interdisciplinario del legado afro a la civilización*. Popayán: Universidad del Cauca.
- MINA ARAGÓN, William (2006) "Manuel Zapata Olivella: escritor y humanista en *Afro-hispanic review*, 1; pp. 25-39.
- SAID, Edward (1979) "An Exchange on Deconstruction and History" en *Boundary*, 1; pp. 65-74.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel (2010) *Changó, el gran putas*. Bogotá: Editorial Bogotá y Ministerio de Cultura de Colombia.

Presencia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la Bibliotecología Peruana: Estudio historiográfico

Presence of the National University of San Marcos in peruvian Librarianship: Historiographic study

ALONSO ESTRADA-CUZCANO
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mestradac@unmsm.edu.pe

KAREN LIZETH ALFARO-MENDIVES
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
kalfarom_af@unmsm.edu.pe



Resumen

Se realiza un estudio historiográfico de las principales fuentes que evidencian la relevancia que va adquiriendo la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la formación profesional del bibliotecólogo en el Perú. Dividimos las fuentes en tres periodos que se consideran hitos importantes en este estudio historiográfico correspondientes al siglo XX: a) *Periodo 1923 – 1942* caracterizado por el nacimiento del Boletín bibliográfico “Zulen, Basadre y Schwab” b) *Periodo de 1943-1979* en el que nace la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB), y existe evidencia de las misiones extranjeras y participación de la UNMSM y c) *Periodo 1980-2000* en el que se realiza la transferencia de la Escuela Nacional de

Bibliotecarios (ENB) a la UNMSM, periodo caracterizado por la consolidación académica.

Palabras claves: Bibliotecología, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Basadre, Escuela Nacional de Bibliotecarios.

Abstract

A historiographical study of the main sources where the relevance is acquiring the National University of San Marcos in the training of Library in Peru , divided from the point of view of the authors, in three periods realizes evidence They are considered important milestones in this historiographical study, corresponding to the twentieth century, such as: a) Period 1923-1942, which was marked by the birth of the bibliographic bulletin "Zulen , Basadre and Schwab"; b) Period 1943-1979 where the National School of Librarians (ENB) was born, and there is evidence of foreign missions and participation of San Marcos and finally, c) 1980-2000, where the transfer takes place National School Library (ENB) to San Marcos, period characterized by subversion and academic consolidation .

Keywords: Library, San Marcos, Basadre, National School of National University Library.

Recibido: 11/2/16 Aceptado: 18/4/16

Introducción

La (RAE, 2015) en una de sus acepciones define a la historiografía como el "*Estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los autores que han tratado de estas materias*"; si se buscará una definición de historiografía se podría decir que es el trabajo realizado con las fuentes documentales, que determina su valor y establece una clasificación desde distintos criterios determinados por el propio investigador.

La historiografía no ha adquirido mucha relevancia en el ámbito de la Bibliotecología en el Perú; pero como línea de investigación a un nivel más amplio y especializado existe la *historia de la información* (HI), como una forma distinta de estudio histórico con un corpus propio, que resalta el papel de la información dentro de las sociedades. Se basa primordialmente en la evidencia histórica y opera dentro de las estructuras de la investigación histórica (Weller, 2007, p. 437); se podría decir que es un estudio sobre y acerca de la información y tiene diversos campos de investigación: historia económica de la

información (costos, control, diseminación); historia política de la información (propaganda, vigilancia, poder); historia social de la información (censura, educación) e historia cultural de la información (museos, arte, literatura) (Weller, 2007, p. 439). Si se toma como referencia a los postulados de Rayward (1996, p. 1) esta investigación podría caracterizarse como historia institucional de la información.

No se pretende hacer un trabajo historiográfico integral sobre la Bibliotecología o Ciencias de la Información peruanas, sino más bien recuperar la reciente de la historia de la misma señalando la influencia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). No se puede obviar que aún queda pendiente la tarea de investigar no solo la historia de la Bibliotecología, sino también las implicancias de la historia de la información en el Perú e inclusive incorporar periodos anteriores a la fundación de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB). La investigación presente no trata de innovar en el estudio histórico de la bibliotecología, sino más bien sistematizar fuentes que ayuden a reconstruir algo de su historia reciente.

1. Periodo 1923-1942, nacimiento del Boletín bibliográfico: Zulen, Basadre y Schwab

El aporte más trascendente de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor San Marcos (UNMSM) en el siglo XX fue el *Boletín Bibliográfico* que dejó una huella importante entre los investigadores y podría denominarse como el primer producto bibliotecario de carácter académico de vital importancia para el Perú; “el Boletín Bibliográfico no era sino el remate editorial de una renovación bibliotecaria que había sido concebida y llevada a cabo por Pedro Zulen, y propiciada desde la rectoría por Manuel Vicente Villarán” (Loza, 2006, p. 126).

El mismo autor añade:

El Boletín Bibliográfico nació fruto del impulso que movió la vida ciertamente febril de Zulen..., éste volvió al Perú en octubre de 1922 tras una estadía de tres años en la Universidad de Harvard donde, además de filosofía y psicología, había estudiado lo que después se denominaría ciencias bibliotecarias” (Loza, 2006, p. 131).

Hecho que corrobora Schwab (1942, p.2) quien señala que es el “primer bibliotecario de auténtica vocación que tuviera la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos, en su vida moderna”.

No es posible negar la trascendencia del Boletín y su impacto en la comunidad académica;

Mariátegui escribe en 1925¹ un artículo referido a la Biblioteca Nacional y la compara con la Biblioteca Central de la UNMSM, resalta que:

La Biblioteca de la Universidad –se refiere a San Marcos– ha logrado ya superarla. Es mucho más orgánica, más cabal, más viva. Tiene más lectores, más clientes. Ha recibido, en los últimos tiempos, notables contingentes de escogidos libros. Publica un **boletín bibliográfico**. No importa que su capital sea aparentemente más pequeño; es, en cambio, más activo y más moderno”(Mariátegui, 1946); Basadre, en sus memorias, también cita este párrafo para explicar la precaria situación de la Biblioteca Nacional del Perú (Basadre, 1975, p. 19).

Fue el mismo Basadre, antiguo colaborador de Zulen, quien justamente en 1935, nombrado como nuevo director, continuó con la publicación del Boletín Bibliográfico

Me preocupé por dar nueva vida y nueva orientación al **Boletín Bibliográfico**. Gracias a mi iniciativa y con la inapreciable y eficazísima ayuda de Federico Schwab, aparecieron en dicha revista listas de libros peruanos editados anualmente, relaciones sistemáticas de artículos aparecidos en diarios y revistas nacionales, bibliografías de autores contemporáneos, relaciones de seudónimos, etc. Es decir, a partir de 1936 se puede conocer debidamente clasificada la producción bibliográfica en el Perú”. (Basadre, 1975).

Es innegable que la notable contribución para lograr la sistematización de las fuentes bibliográficas peruanas; “Basadre tiene el mérito de haber elevado el Boletín al nivel de una revista de biblioteconomía” (Tumba, 1963, p. 217) y ocupa un lugar preeminente por sus sólidos conocimientos como bibliotecario.

En este periodo se alcanzan los siguientes hitos en el desarrollo de la ciencia bibliotecaria:

- El Boletín Bibliográfico fue una revista académica moderna y hoy cumpliría sin ningún problema con los criterios o requisitos que se exigen a las publicaciones periódicas.
- El Boletín Bibliográfico cumplió una labor fructífera en la recuperación de la bibliografía peruana o peruanista, muchas de las investigaciones actuales se remiten a esta publicación como fuente de consulta indispensable. Schwab (1942, p. 1) define al Boletín Bibliográfico como “un órgano que

1 Se publicó originalmente en la revista *Mundial* en 1925.

sirve a los intereses biblioteconómicos en general de la Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos y a la investigación científica en general”.

- El Boletín Bibliográfico publica artículos de los más importantes intelectuales del Perú en esa época.
- El Boletín Bibliográfico publica artículos sobre la Bibliotecología; además, la Biblioteca Central promueve bibliotecarios con conocimientos técnicos de la especialidad: Pedro Zulen, Jorge Basadre y Federico Schwab, este último como bibliotecario y archivero.
- Otras revistas y publicaciones de la universidad también difunden la ciencia bibliotecaria; se pueden citar algunos ejemplos: la Revista “*Letras*” incluye la reseña de una conferencia sobre la Biblioteca del Congreso de Washington llevada a cabo por Vance (1942); la UNMSM publica una propuesta de Festini Illich (1950) sobre la *Clasificación para el material bibliográfico especializado en Educación* como alternativa a las clasificaciones universales existentes.

2. Periodo de 1943-1979, nacimiento de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB), misiones extranjeras de la ENB y participación de la UNMSM

La principal referencia sobre la historia de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB), la brinda su propio fundador; Basadre (1975) en *Recuerdos de un Bibliotecario* a modo de memoria presenta recuerdos divididos en hitos importantes, especialmente los aspectos relacionados con la ENB, se pueden circunscribir al periodo 1943-1948.

Desde los inicios de la ENB hay una fluida relación con las bibliotecas de la UNMSM, los postulantes a la ENB fueron 315 en total y se admitieron solo 25 (20 mujeres, 5 hombres; aunque después, según propias palabras de Basadre (1975): “Acogimos también a 11 alumnos más, escogidos por las Universidades de San Marcos y del Cuzco, de la Facultad de Medicina de Lima”, este hecho también es comentado por Kilgour (1945, p. 38). De este último grupo sólo seis (6) terminaron sus estudios, una tarea por realizar es identificar a los ingresantes pertenecientes a la universidad y el rol que cumplieron en las bibliotecas.

Kilgour (1945), en su estudio *The Library School Of The National Library Of Peru*, relata que se habían dado clases en la administración de bibliotecas ya en 1931 a un pequeño grupo de estudiantes voluntarios en la biblioteca de la

Universidad de San Marcos, a continuación, bajo la dirección de Jorge Basadre, en la misma UNMSM se brindaron una serie de cursos que incluía, además, un curso de catalogación y clasificación.

Tempranamente, luego de la creación de la ENB, en 1946 se promulga la *Ley 10555, El Estatuto de la Universidad* que incluye dos artículos relacionados con la formación de bibliotecarios:

Artículo 57°.- La Universidad creará el Instituto Bibliotecario destinado a organizar su Biblioteca General y las Especiales, tanto de las Facultades, como de los Institutos.

Artículo 58°.- El Instituto Bibliotecario tendrá una Escuela de Bibliotecarios destinada a preparar al personal técnico para el servicio anterior, para lo cual podrá coordinarse con la Asociación o Sociedades de Bibliotecarios existentes (Perú, 1946, abril 24).

Castro (2012) en su tesis *Aportes al estudio de la bibliotecología Peruana: vida y obra de Jorge Basadre Grohmann (1903-1980)* menciona que cuando la Escuela Nacional de Bibliotecarios se encontraba en proceso de consolidación, en 1946, y sus primeros egresados prestaban servicios tanto en la Biblioteca Nacional como en otras bibliotecas de Lima, el nuevo *Estatuto Universitario* consignaba la creación de un Instituto Bibliotecario en las universidades del país como un órgano responsable de organizar la biblioteca central y las bibliotecas especializadas de sus Facultades e Institutos; disponiendo, además, contar con una Escuela de Bibliotecarios, encargada de preparar personal técnico necesario para cumplir con tales funciones.

Asimismo, Castro (2012) afirma que una de las primeras instituciones que se interesó en implementar la referida disposición fue la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuyo rector, Luis Alberto Sánchez (1900-1994) no tardaría en consultar la viabilidad del proyecto al entonces Director de la Biblioteca Nacional y de la Escuela Nacional de Bibliotecarios, Jorge Basadre. Éste, en dos sucesivas comunicaciones, responderá alcanzando propuestas técnicas. En una primera ocasión sugiere que el proyectado Instituto se aboque, de manera primordial, a realizar investigaciones bibliográficas en coordinación con los demás institutos y bibliotecas de la universidad y otras del país, debiendo para ello constituir un Centro de Información Bibliográfica, el más completo posible en todas las ramas y al servicio de profesores, investigadores, alumnos y profesionales del todo el Perú. En la segunda comunicación, se referirá a la estructura del propuesto Instituto, sugiriendo la conformación de comités o consejos, con funciones determinadas.

Ante la promulgación de la ley, el propio Basadre (1947, 1 de enero) opina sobre la posible creación de una nueva Escuela de Bibliotecarios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y señala: “*Nadie se opone de que dicha escuela sea abierta. Lo que sí cabe defender es la existencia de la primera escuela peruana, la que abrió el camino, la que sembró la semilla*”.

Continuando con la historia, Castro (2012) menciona, citando a Basadre, que debido a circunstancias políticas y económicas adversas que entonces abrumaban a la universidad peruana, especialmente a la Universidad Mayor de San Marcos, la creación del propuesto Instituto no prosperó ni en Lima ni en el resto de país, privando al país de contar con un centro de altos estudios en Bibliotecología y Bibliografía que, con seguridad, habría sido un motor del desarrollo académico de la profesión, ofreciendo a los bibliotecarios egresados de la Escuela Nacional de Bibliotecarios estudios de posgrado y además promoviendo la modernización e integración de las bibliotecas de la universidad en una red o sistema y, creado así, un modelo para el país y Latinoamérica.

De todas formas Basadre, avizoraba a la Bibliotecología como disciplina universitaria, proponía como objetivo futuro:

Desligar a la Escuela de la Biblioteca Nacional, desarrollar e intensificar sus proyecciones, hacerla influir directamente sobre la vida del país, renovarla constantemente trayendo personal docente extranjero, dar carácter universitario a sus estudios, ampliar sus objetivos en un sentido social y documental” (Basadre, 1975).

Pardo (1990, p. 119) reitera esta aseveración al hacer un recuento de la historia de los primeros 25 años de la ENB y al hacer un análisis desde la universidad, dice que:

Tal conversión –estatus universitario– que tuvo raíces bastante profundas, que hicieron un largo recorrido antes de hacerse realidad, su propio fundador vislumbró la necesidad de integrarla a una universidad, como varias veces lo manifestara (p.119).

Pero la universidad, en esos años, recibe a misiones extranjeras, McAnally (1949) en su artículo titulado *Reorganizing a South American University Library* describe el detalle de siete meses de trabajo como supervisor de las bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el trabajo consistió en una reorganización del sistema de bibliotecas, para lo cual aplicó cuestionarios al personal y con el apoyo de las autoridades de la Universidad; plantea una nueva forma de organización, pues considera las bibliotecas de la universidad, como bibliotecas típicas, a diferencia de las de Estados Unidos, aportando con

ello a la formación profesional de la bibliotecología, específicamente en gestión de bibliotecas universitarias.

McAnally (1948, p. 11) ofrece detalles del apoyo brindado a la UNMSM; en el *Boletín Bibliográfico* publicó un artículo denominado *La Reorganización de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* y señala que en el año 1947 la Universidad Nacional Mayor de San Marcos consideró indispensable realizar una revisión general de sus servicios de Biblioteca y reorganizar por completo su Biblioteca Central. Se atendió en primer lugar los Procesos Técnicos y la problemática de la capacitación de personal. La labor inadecuada de este Departamento fue, en el pasado, una de las mayores desventajas técnicas, por ende tuvieron que adoptar dos principios: las prácticas *standard* de Catalogación de Bibliotecas, según las reglas de la American Library Association (ALA), y el método de clasificación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (LCC).

También se decidió re-catalogar y re-clasificar todo el material existente, previa consulta a la administración de la Universidad, se acordó completar este trabajo en tres años; para cuya realización se aumentó en trece miembros al personal y se añadió considerable equipo moderno para este Departamento. Tras un curso intensivo de catalogación de un mes y medio de lapso, y otro semejante de clasificación, se emplearon dos semanas en la revisión de aspectos de menor importancia en el sistema de clasificación.

Asimismo, se da cuenta que, en un comienzo, sólo dos de los empleados de la Biblioteca tenían preparación profesional en una Escuela de Bibliotecarios; luego, fueron contratados dos más, como era imposible obtener la formación del personal en la Escuela de Bibliotecarios existente en la Biblioteca Nacional del Perú en un período menor de dos o tres años, se decidió dictar cursos intensivos para enseñarle los principios fundamentales de la Biblioteconomía. Se permitió asistir a algunos de los cursos a ciertas personas ajenas a la Universidad, así como a algunos empleados de las bibliotecas universitarias, pero siempre se tuvo presente que el objetivo principal era la formación del personal propio. La enseñanza fue impartida por tres personas egresadas de las Escuelas de Bibliotecarios de los Estados Unidos.

Cajas (2008) confirma lo antes dicho, menciona que, entre 1948 y 1965, colaboraron en la Universidad de San Marcos, en calidad de asesores de los servicios de biblioteca, tres bibliotecarios estadounidenses, entre ellos Arthur McAnally, “Uno de sus propósitos fue la enseñanza para el personal de la Biblioteca de breves cursos introductorios sobre ‘Biblioteconomía’”, donde se tocaron aspectos básicos de la catalogación, clasificación, adquisiciones, circu-

lación, referencia y administración. Reitera que en el informe que publicó en el *Boletín Bibliográfico* sobre su gestión, MacAnally señalaba que contó con el apoyo de tres personas egresadas de las Escuelas de Bibliotecarios de los Estados Unidos, por una señorita graduada en la Escuela de la Biblioteca Nacional y por otras autoridades en la materia. Estos cursos duraron un poco más de mes y medio y el personal fue exonerado de asistir a sus labores cotidianas para atender a las clases.

MacAnally consideraba que:

San Marcos podía desde el año de 1949 establecer una escuela de formación de bibliotecarios universitarios. Esta escuela estaría dentro de la organización académica de la Universidad conforme la ley lo autorizaba, y para lo cual se podría emplear a los profesores que intervinieron en estos cursos más algunos otros. McAnally anotaba que la escuela podía formar también a los bibliotecarios universitarios de las otras universidades del país. Sin embargo, nos preguntamos si San Marcos estaba en la capacidad de crear una escuela de bibliotecarios que sirviera casi exclusivamente para formar a su personal de bibliotecas o si lo más sensato hubiera sido la coordinación con las autoridades de la Escuela de Bibliotecarios de la Biblioteca Nacional para la capacitación de este personal (Cajas Rojas, 2008, pp. 86-87).

William Vernon Jackson fue otro norteamericano que llegó a la UNMSM a fines de octubre y comienzos de noviembre de 1962, durante 15 días aproximadamente, gracias a la invitación del rector Luis Alberto Sánchez y al término de su estancia presenta un informe denominado *Las bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (Jackson, 1964). La tarea fundamental fue inspeccionar a la Biblioteca Central, diez bibliotecas de facultades y cuatro pequeñas. Debido al corto tiempo realizó un estudio que incluye número y distribución de bibliotecas, fondos bibliográficos, personal, equipo y locales. A diferencia de otros expertos recomienda el entrenamiento del personal de la biblioteca, no la creación de una escuela; “me parece preferible a que la universidad cree u propia escuela de bibliotecarios” (Jackson, 1964, p. 8).

Carlos Cueto Fernandini, Director de la BNP (1962-1966) y luego Ministro de Educación (1965-1966), tenía visión de futuro muy ambiciosa, proponía diferentes niveles de instrucción desde bibliotecarios auxiliares, bibliotecarios profesionales y finalmente concluiría con “el ciclo que conduciría al doctorado en bibliotecología tendría, entre otras, la función de hacer de nuestra Escuela una institución universitaria de pleno derecho, pues tal ciclo haría posible la investigación” (Cueto Fernandini, 1963). Añade “grado sin el cual ninguna ins-

titución alcanza plenamente la categoría de universidad” (Cueto Fernandini, 1963), el grado de doctor equivaldría al del actual bachiller.

La posible creación de una Escuela de Bibliotecarios en la universidad siempre fue un proyecto siempre a punto de realizarse; en 1968, la directiva Asociación Peruana de Bibliotecarios (APB) anuncia “la inminente creación de la Escuela de Bibliotecarios de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos” (Mesas Redondas Bibliotecológicas, 1968), afirmación que podría partir del informe de Rudolph en su visita a la UNMSM. En estas mesas se plantean una serie de propuestas para mejorar el nivel profesional de los bibliotecarios y dejan abierta la posibilidad de establecer algún convenio con una *universidad nacional* para otorgar el doctorado en Bibliotecología y se propone realizar una asamblea general para la discusión sobre una posible anexión de la ENB a una universidad.

Posteriormente, el bibliotecario G. A. Rudolph y su esposa Donna Keyse Rudolph, también bibliotecaria, llegaron a Universidad de San Marcos gracias al auspicio del programa Fulbright. Su estancia en la Universidad duró alrededor de ocho meses entre noviembre de 1965 hasta junio de 1966. Su permanencia en la Universidad tuvo como objetivo ayudar en la organización de la Biblioteca Central y plantear recomendaciones para su mejoramiento y una mejor coordinación entre las bibliotecas de la Universidad (Cajas, 2008).

En un artículo escrito por el mismo Rudolph (1966) titulado *Observaciones sobre la situación de la Bibliotecología en el Perú* presenta un informe en dónde detalla pormenorizadamente el sustento sobre la necesidad de la existencia de una Escuela de Bibliotecología en la UNMSM, hace una referencia que en la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, Colombia, veintidós profesores y directores de escuelas de bibliotecología asistieron a tres Mesas de Estudio concernientes a la situación de la bibliotecología en la América Latina. Lo que es de gran interés y significado ahora para los bibliotecarios en el Perú y para la administración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos es el hecho de que estos bibliotecarios recalcaron que era oportuna la afiliación de las escuelas de bibliotecología a las universidades en la América Latina:

Las Escuelas de Bibliotecología deberán depender de las universidades, ya que en ellas encuentran el marco cultural y académico y las facilidades docentes que permiten su desarrollo y constante perfeccionamiento, es de desear que aquellas escuelas al nivel universitario que ahora existen no vinculadas, con las universidades se incorporen a una universidad para lograr beneficios (Rudolph, 1966, p. 236).

Hay tres importantes puntos a destacar:

(a) un grupo de bibliotecarios latinoamericanos están de acuerdo en la necesidad de que las escuelas de bibliotecología estén afiliadas a las universidades; (b) la administración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ha expresado el deseo de establecer una escuela de bibliotecología en la universidad; y (c) existe un artículo en una ley proyectada de educación obligaría a todas las universidades nacionales a tener escuelas bibliotecarias (Rudolph, 1966, p. 237).

Rudolph, por otro lado, también comenta que de este modo, se llegaba a la “necesidad del establecimiento de una escuela de bibliotecología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos” era evidente que necesitaba bibliotecarios desesperadamente y no podía obtener más bibliotecarios de la existente Escuela Nacional de Bibliotecarios. La administración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos había expresado el deseo de establecer una escuela de bibliotecología, lo cual no se justificaría si ella sólo suministrara bibliotecarios a la propia Universidad o a las universidades peruanas, entonces había una sola manera por la cual podría ser justificable una escuela de bibliotecología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es decir, funcionando con un curriculum para preparar todos los tipos de bibliotecarios: especial, público, de colegio y de universidad.

Wyllys (1977) presenta un informe preparado por la UNESCO para el gobierno del Perú denominado *Escuela nacional de bibliotecarios: recomendaciones para su fortalecimiento y realce* que incluye algunas recomendaciones importantes para el fortalecimiento y realce de la Escuela Nacional de Bibliotecarios, siendo seis (6) las recomendaciones: (I) Escuela a nivel universitario para la formación en bibliotecología y ciencias de la información; (II) Integración de esta escuela en una universidad, podría funcionar a nivel universitario bien sea como una escuela autónoma dentro de la Universidad Peruana; (III) Adiestramiento de subprofesionales de bibliotecas y centros de documentación, distinguiendo al menos tres niveles de personal que trabajan en las bibliotecas: los profesionales, los subprofesionales, y los oficinistas; (IV) Grados universitarios de bibliotecarios y científicos de la información, debiendo otorgar a sus egresados los grados universitarios de “Licenciado en Biblioteconomía” y “Licenciado en Ciencias de la Información”; (V) Una sola escuela de bibliotecología y ciencias de la información, ya que consideraba que el Perú no necesitaba la fundación de más escuelas por el momento; (VI) Becas para estudios doctorales en universidades extranjeras y conduzcan a la puesta en marcha futura de un programa de estudios doctorales en bibliotecología y ciencias de la información. (Wyllys, 1977).

Wyllys (1977, p. 6) propone como alternativa lo siguiente: “*Entre las universidades nacionales que pueden considerarse para la integración se encuentra, como es obvio, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*”, esta recomendación se cumpliría en el año de 1980 cuando se inicia el proceso de transferencia hacia esta universidad.

3. Periodo 1980-2000, transferencia de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB) a la UNMSM: crisis, subversión y consolidación académica

La Escuela de Bibliotecología y Ciencias de la Información (Programa Académico, en ese entonces) recién adquiere estatus universitario en 1980 mediante Convenio firmado por Francisco Abril de Vivero por el INC y Gustavo Saco Miró Quesada por la UNMSM (INC & UNMSM, 1980). La incorporación de la Escuela de Bibliotecología a la UNMSM fue poco auspiciosa, el Perú, y en consecuencia la propia universidad, se encontraban en una aguda crisis económica; a pesar de la instauración de la democracia luego de una largo gobierno militar (1968-1979); esta democracia coincide con la aparición del terrorismo; primero Sendero Luminoso y posteriormente el MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru). La Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) tiene un detallado informe sobre este proceso y señala “La UNMSM no ha constituido un mundo aparte en el desarrollo y evolución de la violencia” (CVR, 2003, p. 633).

No se puede negar la importancia de este hecho porque:

La transferencia de la Escuela a la Universidad constituyó un paso importante para legitimar el nuevo status de la carrera de bibliotecología” pero “la hiperinflación y el terrorismo, constituyeron siempre serias limitaciones para que la formación universitaria pudiera desarrollarse (De la Vega, 2005, p. 176).

En concreto se “vivió una década de gran convulsión social y política, que repercutió en el desarrollo de las actividades académicas de la Universidad de San Marcos” (Miranda Meruvia, 2005, p. 213).

La primera convocatoria al concurso de admisión para el Programa de Bibliotecología se realizó en 1981 y partir de la incorporación de nuevos alumnos aparecen algunas deficiencias del convenio; por ejemplo, solo preveía una cesión de la infraestructura por dos años (en los hechos la cesión fue por un año) y en el momento de la transferencia solo permanecieron dos (2) docentes

nombrados. El nuevo programa tuvo que incorporarse a la universidad forzosamente, sin aulas ni docentes y a duras penas se iniciaron las clases.

El director del novísimo programa (ahora Escuela Académico Profesional) describe la situación heredada en un artículo aparecido en el “*Caballo Rojo*”, pone de manifiesto el sentir por la incorporación de la ENB a la universidad; señala: “la gente de la Biblioteca le vino a pedir y San Marcos dio su venia y su consentimiento, le hizo el favor para ser más claro” (Martos, 1982, abril 11); ciertamente la universidad y la Facultad de Letras se encontraban en una precaria situación, Martos ante la inminencia de un nuevo examen de admisión (1982) presenta la situación así:

Siete mil poco más o menos ingresarán a la institución más paupérrima del país, de ellos cien irán a estudiar a Comunicación Social y cincuenta a Bibliotecología. Desde el primer día sabrán donde han ido a dar. ¡No tenemos donde darle clases!” (Martos, 1982, abril 11).

Las afirmaciones eran ciertas aunque no comprendidas en su momento; sin embargo, era evidente una precariedad común a todos. Mac Kee (2001) coincide con este punto de vista, en su testimonio personal señala:

Fui llamada a la nueva Escuela como profesora y viví el proceso de adaptación duro y penoso, siendo testigo de los esfuerzos de los alumnos por conseguir un espacio, trasladar la biblioteca y reafirmarse como Escuela Académico-Profesional, dentro de la Facultad de Letras.

Una prueba palpable que gráfica esta situación es una famosa fotografía de Yuyanapaq (muestra de la CVR) donde aparecen alumnas de la Escuela de Bibliotecología en un aula destartalada, sin puertas ni ventanas y con pintas subversivas (Razuri, 2009)².

En 1984, se instaura el sistema de facultades en el Perú (Ley Nº 23733) y aparece un artículo revelador aparecido en el diario “*La República*” escrito por estudiantes de las primeras promociones del Programa (ahora Escuela) de Bibliotecología que exponen los problemas que acarrea el nuevo sistema de facultades. La nueva estructura de las facultades se debatió en la asamblea universitaria, los asambleístas no sabían dónde podría ubicarse a la Bibliotecología, se desconocía por completo sus características como especialidad; pero reiteran que “*el programa no cuenta con aula propias y sólo tiene dos docentes estables*” (Estrada & Corzo, 1984, agosto 28). Otro artículo sobre la Escuela de

2 La fotografía aparece en muchos sitios web de Internet, pero se eligió este enlace bajo el título: *Jóvenes estudian rodeados de pintas senderistas en un aula de la Facultad de Letras de Universidad Nacional Mayor de San Marcos*: <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/santisteban>

Bibliotecología es elaborado por Corzo, Espinoza y Estrada (1985) que refrendan la difícil situación por la que atravesaba esta nueva disciplina universitaria.

El corolario, ante esta difícil situación, fue la intervención de la universidad por la dictadura de Alberto Fujimori (presidente de la República de 1990 a 2000) y se designa como Rector (interventor) a Manuel Paredes. Una de las escuelas que precisamente se intervinieron fue la de Bibliotecología, se pretendía fusionarla con una escuela de la Biblioteca Nacional (dirigida por Martha Fernández como directora y César Castro como director técnico), esta intervención tuvo nefastas consecuencias. En 1999 se celebra el *Convenio de Cooperación Interinstitucional entre la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Biblioteca Nacional del Perú* (Resolución Rectoral 04409-CR-99) que pretendió fusionar (imponer) un plan de estudios elaborado por una supuesta escuela creada en la Biblioteca Nacional, este despropósito contó con el apoyo de las autoridades de una intervenida universidad. El convenio tuvo como efecto inmediato un concurso de admisión especial nunca antes visto en la universidad y hasta se previó la incorporación de los docentes a través de la Biblioteca Nacional (en paralelo a los docentes de la UNMSM); también se propone un nuevo plan de estudios elaborado desde la Biblioteca Nacional del Perú (UNMSM & BNP, 1999). Sin embargo, el régimen de Fujimori apresuro su caída por del descubrimiento de videos que demostraban la corrupción del gobierno y que ahora conocidos como “*vladivideos*”, por esta razón el convenio no logro implementarse por completo. El nuevo rector Manuel Burga, elegido democráticamente dejo sin efecto este convenio y el estado de las cosas volvieron a su cauce normal, aunque quedo una Escuela masificada por primera vez a causa de dos exámenes de admisión (uno en la UNMSM y otro en la BNP).

Una publicación que recoge la polémica de esos días (que se dio a través de una lista de interés) fue compilada por Ponce, Quispe, Manrique y Salazar (1999), lo importante de esta publicación fue la recopilación de las posiciones u opiniones a favor de la fusión y en contra de la misma, las opiniones obviamente no favorecían a los interventores.

Este acercamiento histórico no hace sino refrendar las duras condiciones en las se marco el proceso de transferencia de la ENB a la UNMSM; pero demuestran la solidez de las instituciones y de la comunidad académica (docentes, alumnos y trabajadores) para salvaguardar la existencia de una escuela que aporta mucho a la universidad y al país de cara a los cambios sociales y tecnológicos.

Conclusiones

1. Después de la revisión de estas fuentes es innegable el aporte y presencia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el desarrollo de la formación profesional de la Bibliotecología Peruana, no solo en el aspecto académico, sino también en el aspecto político y social.
2. Si bien es cierto han existido muchas experiencias de estudios similares al presente trabajo, ya mencionados líneas arriba, cabe destacar que la mayoría son trabajos de orden académico y administrativo, siendo la diferencia fundamental del presente estudio la compilación de los mismos desde un aspecto crítico dando una clasificación y un orden lógico, así como una valoración a los mismos, permitiendo, de esta manera, la recuperación de la memoria histórica de la carrera.
3. Se puede considerar como el inicio de actividades con carácter técnico profesional en bibliotecología a la actividad realizada en la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos y, especialmente, la edición del Boletín Bibliográfico.
4. Todavía no se ha concebido una historia integral y sistemática de la Escuela Nacional de Bibliotecarios (ENB), es una tarea pendiente de realizar, aunque existe material bibliográfico importante por analizar (Mac Kee de Maurial, 1963, 1966; Silva Santisteban Cevallos, 1976, 1984; Pardo Sandoval, 1990 y Corzo & Lumbreras, 2003).
5. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos tuvo varias iniciativas para crear una escuela de bibliotecarios; primero, por promulgación de la Ley 10555 (Perú, 1946, abril 24) o por recomendaciones de misiones extranjeras (McAnally, 1948; Rudolph, 1966; Wyllys, 1977), hasta que finalmente en 1980 se logra el traslado de la ENB a la universidad.
6. Después del año 2000 se han realizado algunos trabajos de carácter académico sobre la Escuela Académico Profesional de Bibliotecología y Ciencia de la Información de la UNMSM y muestran la evolución de la misma e inciden en aspectos académicos y especialmente sobre producción científica e investigación realizada (Corzo C., 2002; Ponce San Román, 2002; Quiroz de García, 2002; Miranda Meruvia, 2005; Vílchez Román, 2005; Estrada-Cuzcano & Alfaro-Mendives, 2014).
7. Es necesario fortalecer la investigación histórica sobre la formación profesional y la especialidad como tal, solo ello permitirá construir un futuro próspero y prometedor, basado en experiencias nacionales y extranjeras (poco conocidas a la fecha) que han contribuido de manera significativa a lo que es la Bibliotecología hoy en día.

Referencias bibliográficas

- Basadre, J. (1947). El primer experimento peruano de educación bibliotecaria. *El Comercio*, 1 de enero, p. 5.
- Basadre, J. (1975). *Recuerdos de un bibliotecario peruano: 1919-1930, 1930-1932, 1935-1942, 1943-1948, 1956-1958*: Lima: Historia.
- Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Magister en Historia), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf
- Castro Aliaga, C. A. (2012). *Aportes al estudio de la biblioteología peruana: vida y obra de Jorge Basadre Grohmann (1903-1980)*. (Doctor en Biblioteconomía), Universidad Complutense de Madrid, Madrid. <http://eprints.ucm.es/16180/1/T33827.pdf>
- Convenio entre la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y el Instituto Nacional de Cultura para la transferencia de la Escuela Nacional de Bibliotecarios del Instituto Nacional de Cultura a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1980).
- Corzo C., O. (2002). Investigación bibliotecológica universitaria en el Perú. En: Biblioteca Nacional del Perú (Ed.), *La investigación y la docencia bibliotecológica en el Perú: ponencias y conclusiones*. Lima, 19 al 20 de noviembre (pp. 165-175). Lima: BNP.
- Corzo, O., Espinoza, W., & Estrada, A. (1985). Formación en Ciencias de la Información en San Marcos. *RIDECAB*, 4(11); pp. 126-128.
- Corzo, O., & Lumbreras, S. (2003). *50 años de enseñanza bibliotecológica 1943-1993*. Lima: UNMSM.
- Cueto Fernandini, C. (1963). Problemas de la educación bibliotecaria. *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 17(28); pp. 3-7.
- CVR. (2003). Historias representativas de la violencia: La Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En CVR (Ed.), *Comisión de la Verdad y reconciliación: Informe final* (Vol. 5, pp. 633-659). Lima: CVR. <http://goo.gl/LwjiJml>.
- De la Vega, A. (2005). La formación profesional en biblioteología y ciencia de la información en el Perú: situación y perspectivas. En: F. F. Martínez Arellano & J. J. Calva González (Eds.), *Seminario INFOBILA: como apoyo a la investigación y educación en Biblioteología en América Latina y el Caribe. Memoria 16, 17 y 18 de marzo de 2005* (pp. 172-209). México: UNAM, CUIB.
- Estrada-Cuzcano, A., & Alfaro-Mendives, K. L. (2014). Situación y perspectivas de la investigación científica en la Escuela de Biblioteología y Ciencias de la Información de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: 2000-2012. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 19(3), 207-222. <http://www.scielo.br/pdf/pci/v19n3/a11v19n3.pdf>
- Estrada, A., & Corzo, O. (1984, agosto 28). Necesidad y ubicación de la Biblioteología. *La República*, p. 14.

- Festini Illich, N. (1950). *Clasificación para el material bibliográfico especializado en educación*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Jackson, W. V. (1964). Las bibliotecas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 36(1-2); pp. 3-12.
- Kilgour, R. L. (1945). The Library School of the National Library of Peru. *The Library Quarterly*, 15(1); pp. 32-48.
- Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras: Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, 77(111-112); pp. 125-149. <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>
- Mac Kee de Maurial, N. (1963). Veinte años de existencia de la Escuela Nacional de Bibliotecarios. *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 17(28); pp. 8-11.
- Mac Kee de Maurial, N. (1966). Escuela Nacional de Bibliotecarios del Perú. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, (16); pp. 243-270.
- Mac Kee de Maurial, N. (2001). Recuerdo de la Escuela Nacional de Bibliotecarios: un testimonio personal. *Biblios: Revista Electrónica de Bibliotecología y Ciencias de la Información*. <http://www.redalyc.org/pdf/161/16107501.pdf>
- Mariátegui, J. C. (1946). La pobreza de la Biblioteca Nacional. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional* (4); pp. 688-690.
- Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. *El Caballo Rojo (suplemento dominical)*. Diario de Marka.
- McAnally, A. M. (1948). La reorganización de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, 18(1-2); pp. 1-12.
- McAnally, A. M. (1949). Reorganizing a South American University Library. *College and Research Libraries*, 10(4), 344-351. Retrieved from <http://hdl.handle.net/2142/36206>
- Mesas Redondas Bibliotecológicas. (1968). Formación profesional. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (18); pp. 135-141.
- Miranda Meruvia, I. (2005). La Escuela Académico-Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú: recuento y perspectivas. En: F. F. Martínez Arellano & J. J. Calva González (Eds.), *Seminario INFOBILA: como apoyo a la investigación y educación en Bibliotecología en América Latina y el Caribe. Memoria 16, 17 y 18 de marzo de 2005* (pp. 210-227). México: UNAM. CUIB.
- Pardo Sandoval, T. (1990). El primer cuarto de siglo de la Escuela Nacional de Bibliotecarios. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (36-37); pp. 60-124.
- Perú. (1946, abril 24). *Ley N° 10555, Nuevo Estatuto Universitario o Carta Constitutiva de la Universidad Peruana*.
- Ponce, A., Quispe, C., Manrique, M. J., & Salazar, S. (1999). *Formación en Bibliotecología: el Convenio en debate*. Lima.

- Ponce San Román, A. (2002). *La formación de profesionales e investigadores de la información: un caso sanmarquino*. En: La investigación y la docencia bibliotecológica en el Perú: ponencias y conclusiones. Lima, 19 al 20 de noviembre, Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Quiroz de García, R. (2002). *La investigación en la Universidad Mayor de San Marcos*. En: La investigación y la docencia bibliotecológica en el Perú: ponencias y conclusiones. Lima, 19 al 20 de noviembre, Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- RAE. (2015). Diccionario de la lengua española 22^ª. from <http://lema.rae.es/drae/>
- Rayward, W. B. (1996). The history and historiography of information science: some reflections. *Information processing & management*, 32(1); pp. 3-17.
- Razuri, J. (2009). Un aula del pabellón de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos en febrero de 1989 [fotografía]. En: PUCP & Idehpucp (Eds.), *Yuyanapaq: Para recordar: Relato visual del conflicto armado interno 1980-2000* (pp. 34-35). Lima: Idehpucp, Fondo Editorial PUCP, La República. http://idehpucp.pucp.edu.pe/images/publicaciones/yuyanapaq_suplemento_2009.pdf.
- Rudolph, G. A. (1966). Observaciones sobre la situación de la Bibliotecología en el Perú. *Fenix: Revista de la Biblioteca Nacional*, (16); pp. 236-242.
- Schwab, F. (1942). Veinte años del Boletín Bibliográfico (1923-1942). *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos*, 15(1-2); pp. 1-29.
- Silva Santisteban Cevallos, T. (1976). *Informe sobre la Escuela Nacional de Bibliotecarios del Perú*. Lima: Escuela Nacional de Bibliotecarios.
- Silva Santisteban Cevallos, T. (1984). *Índice de tesis de la Escuela Nacional de Bibliotecarios*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Tumba Ortega, A. (1963). Cuarenta años del “Boletín Bibliográfico” (1923-1962). [Separata]. *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos*, 36(3-4); pp.1-340.
- Vance, J. T. (1942). La Biblioteca del Congreso de Washington. *Letras*, 8(5-8); pp. 295-297.
- Vílchez Román, C. (2005). La investigación bibliotecológica en el Perú. En: *La investigación bibliotecológica en las universidades peruanas: período 1990-2003* (pp. 24-32). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Weller, T. (2007). Information history: its importance, relevance and future. *Aslib Proceedings: New Information Perspectives*, 59(4/5); pp. 437-448. doi:10.1108/00012530710817627.
- Wyllys, R. E. (1977). *Escuela nacional de bibliotecarios: recomendaciones para su fortalecimiento y realce*. París: Unesco. <https://www.ischool.utexas.edu/~wyllys/EscuelaDeBibliotecarios.pdf>.

La reconstrucción de la memoria: la poesía peruana después de la violencia política 2000-2010

*Reconstructing Memory: Peruvian Poetry After Political Violence
2000-2010*

CARLOS VILLACORTA
University of Maine
carlos.villacorta@maine.edu



Resumen

El presente trabajo analiza la última poesía peruana que articula y representa la violencia política que sufrió la sociedad peruana durante los años ochentas y los años noventas. Durante esas dos décadas, el lenguaje conversacional, considerado hegemónico por mucho tiempo en el escenario poético peruano, fue perdiendo legitimidad ya que no fue suficiente herramienta para retratar la vertiginosa atomización de la sociedad. Al mismo tiempo, la poesía peruana empezó un largo proceso de reformulación y de búsqueda de un nuevo lenguaje durante la década de los noventas que se fue acentuando al inicio del siglo XXI. Los trabajos de una nueva generación de poetas como Victoria Guerrero, Luis Fernando Chueca, Roxana Crisólogo, entre otros, han tenido una doble preocupación: reformular el lenguaje poético peruano y representar lo que fue el Conflicto Armado interno (1980-2000) ya sea desde sus causas, proceso y/o consecuencias.

Palabras claves: Poesía peruana, Conflicto Armado Interno, poesía conversacional,

Abstract

This paper analyzes the last Peruvian poetry that articulates and represents the political violence suffered by Peruvian society during the eighties and nineties. During those two decades, conversational language, long considered hegemonic in the Peruvian poetry scene lost legitimacy because it was not enough to portray the fast atomization of society. At the same time, Peruvian poetry began a long process of reformulation and search for a new language during the nineties that was accentuated at the beginning of the century. The works of a new generation of poets like Victoria Guerrero, Luis Fernando Chueca, Roxana Crisólogo, among others, have had two concerns: reformulate Peruvian poetic language and represent what was the Internal Conflict (1980-2000) whether from its causes, process and / or consequences.

Keywords: Peruvian poetry, Internal Conflict Army, Conversational poetry.

Recibido: 15/5/16

Aceptado: 20/6/16

En el año 2000, la Comisión de Derechos Humanos del Perú, junto con el grupo de teatro Yuyachkani, publicó la obra que propusieran al poeta José Watanabe. El libro en cuestión era una personal adaptación de la tragedia *Antígona*, del dramaturgo griego Sófocles. La historia, por todos conocida, narra el conflicto entre la joven Antígona y el rey Creonte al término de la guerra en Tebas: sus dos hermanos Polinices y Eteócles han muerto y sólo uno (Eteócles) puede ser enterrado en la ciudad, pues éste ha defendido Tebas, mientras que el primero, por alzarse contra Creonte, es un traidor que no merece ser enterrado en ninguna parte. Siguiendo la historia original, Watanabe elabora un texto que no es esencialmente una obra teatral clásica, sino que, usando distintos personajes, construye poemas que juntos van desarrollando la tragedia.

Antígona, en la versión de Watanabe, fue escrita para que una única actriz interpretara todos estos papeles: la narradora, Antígona, Creonte, Tiresias, Hemón, un soldado e Ismene.¹ Al mismo tiempo, Watanabe construyó el texto con el fin de revelarnos que quien narra la tragedia no es otra que la hermana de Antígona, Ismene, quien se rehúsa a ayudar a su hermana a enterrar al hermano abandonado. La obra/poemario termina con la vergüenza de Ismene, quien reconoce su error y pide a su hermana que interceda por ella para ganar el perdón de Polinices.

¹ La actriz fue la peruana Teresa Rally.

Antígona es un texto importante porque fue llevado a escena en 2001 por la sierra peruana, así como por la capital. No se trata del primer texto que retrata la violencia política en Perú entre 1980-2000. Pero es el primer texto que propone el problema del sujeto de la post-guerra. *Antígona* presenta dos preguntas a toda una nación: por un lado, como testigos, qué significó la guerra o la violencia que ha sufrido el país; por otro, como sobrevivientes, qué hacer con los fallecidos, con aquellos que murieron durante el conflicto de diversas maneras.

En el mismo año, se creó la Comisión de la Verdad y Reconciliación, con la finalidad de crear un informe que diera cuenta de veinte años de violencia en el territorio peruano; es decir, de las causas, el proceso, así como las consecuencias de dicha violencia. Los resultados presentados en 2003 fueron estremecedores: cerca de 70 mil muertos, responsabilidad política de tres diferentes gobiernos (el de Fernando Belaúnde Terry, Alan García y Alberto Fujimori), así como responsabilidad directa de las Fuerzas Armadas del Perú, el movimiento maoísta Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

Con este fondo político y social, ¿qué sucedió a partir de ese momento con la poesía peruana? ¿Cómo se acercó al tema de la guerra? ¿Cuáles fueron sus nuevas líneas? ¿Las hubo? Para responder esto, sería necesario un ensayo específico sobre cada momento anterior para ver si existen líneas poéticas que continúan o no. Sin ánimo de ser simplista, trataré de hacer un esbozo de esa situación previa.

En los ochentas, el optimismo de los setentas ha desaparecido. Con un país que ha dejado atrás la dictadura militar de los setentas para entrar en la desastrosa democracia de los ochentas, los jóvenes peruanos, entonces, ven el presente como un fracaso. En ese momento, aparece en Lima el grupo poético *Kloaka*. Como bien afirma la crítica Giancarla Di Laura sobre ellos:

... el movimiento *Kloaka* es una respuesta a la parametrada clase burguesa cuyos falsos presupuestos ideológicos eran vistos como verdades absolutas durante [los ochentas] en el Perú. Asimismo, la postura de *Kloaka* fue de enfrentamiento ante el poder establecido cuyos actos fueron cuestionados por la irrupción de una diversa gama de violencia política, principalmente el MRTA y el PCP-Sendero Luminoso.

Las búsquedas poéticas de este grupo deben relacionarse con las preocupaciones estéticas de la generación de los sesentas y setentas, quienes empezaron a hacer una revisión histórica de aquello denominado como lo peruano. En el caso de la década de los sesentas, poetas como Antonio Cisneros, Luis Hernández, Javier Heraud y Rodolfo Hinostroza presentaron en sus diversas

propuestas un país que aún se estaba construyendo, así como la preocupación por llevar a cabo una revolución de tipo socialista en el Perú. A estas propuestas, los poetas de los setentas (especialmente los del grupo poético Hora Zero) buscaron incorporar a las nuevas masas a la discusión. Pero ya a mitad de los setentas y claramente en los ochentas, todo ese proceso empieza a desmoronarse y los nuevos jóvenes se dan cuenta de que el Perú vive un proceso acelerado de destrucción de aquello que no llegó a crearse: la nación peruana.²

No hay que olvidar que el cuestionamiento de la peruanidad implicó también el cuestionamiento de las formas poéticas, especialmente el del lenguaje de las vanguardias de primera mitad del siglo XX. La búsqueda de un nuevo lenguaje significó inicialmente utilizar un discurso coloquial o conversacional. Sobre este punto, Antonio Cornejo Polar sostiene: "... lo que sucede es que el poeta abandona la posición de hablante, o la comparte y colectiviza, para ocupar otra: la de constructor de un texto múltiple, polifónico, que remite a varios sujetos cuyas identidades, ficticias o no, desplazan al poeta y lo sitúan más allá del tejido de los discursos que constituyen el texto" (1980: 205).

La pregunta es hasta qué punto la forma conversacional permitía dar cuenta de las necesidades expresivas de cada poeta así como las del tejido social al que buscaban representar sin entrar en una suerte de callejón sin salida. Para Cornejo: "Mucho más que constituirse como síntesis iluminadora de la nacionalidad o de toda nuestra América, la poesía conversacional intenta extenderse por al ambiguo y difuso sentir comunitario, recogiendo lo que es común y negándose a elevarlo a la condición de símbolo o emblema de categorías mayores" (1980: 204).

Como mencioné, la destrucción de ese sentir comunitario se hizo patente en la década de los ochentas, en los que la sociedad se vio afectada por diversos discursos que literalmente fueron dinamitando los lazos colectivos que tan sólo unos años atrás habían aparecido con la promesa de formar un nuevo país. Los poetas de los ochentas dan cuenta de ello desde distintas perspectivas: periféricas (Domingo de Ramos, Róger Santiváñez), feministas (Rocío Silva Santisteban, Mariela Dreyfus), entre otras. El lenguaje conversacional empezó poco a poco a verse como una forma insuficiente para explicar lo que estaba más allá del lenguaje: el miedo, la violencia, la destrucción. Esta sensación es

2 En realidad, los mismos textos de los poetas de los sesentas van presentando cierto pesimismo acerca de una posible revolución. Socialmente, algunos hechos van confirmando esta sensación: la muerte del poeta Javier Heraud en la selva peruana (1963), la desaparición del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en 1965. Contra lo esperado, la famosa revolución llegaría de la mano de los militares, quienes al mando del general Juan Velasco Alvarado inauguraron el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas en 1968.

clara al inicio de los noventas, donde el tiempo y el espacio se han detenido, dando así un claro sentimiento de encierro y de vivir en un limbo. La joven poeta Montserrat Álvarez lo expresa en uno de sus versos de su primer poemario publicado en 1990, *Zona Dark*:

En estos días en los que la muerte
es un adorno para la vida,
las horas del futuro se han venido al presente;
los relojes se han roto, o se los han robado. (Villacorta 2005: 21)

Los noventas comienzan con este espacio detenido, con este tiempo que no pertenece a los nuevos jóvenes. Estos irán participando de una sociedad que sufre la aplicación del modelo neoliberal y autoritario de Alberto Fujimori durante los diez años que durará su gobierno. El crítico y poeta peruano Luis Fernando Chueca se ha referido a esta década como el momento de una “Consagración de lo diverso”. En este ensayo de 2001, Chueca propone la diversidad de propuestas y de formas poéticas como un sello distintivo de esta última década. Al mismo tiempo, hace hincapié que muchas (si no todas) son formas que aparecieron en la diversidad de la década del setenta, es decir, durante la aparición del grupo Hora Zero. Sin embargo, esa diversidad que parte de la sensación de inercia con la que empieza la década oculta en el fondo un alejamiento a retratar directamente el tema de la violencia política y social que se vivió durante ese mismo período. Entonces, se pregunta el crítico:

[...] cómo la guerra interna empapó los ánimos de una promoción de poetas que participó, al menos –más o menos cerca, más o menos lejos– del embrollo subjetivo producido y cómo se trasluce eso en la poesía. La desazón y el escepticismo reflejados en los textos, el regreso a la revisión de los conflictos de la intimidad y los quiebres internos (exilios interiores, podríamos decir, como único refugio frente a un mundo que se desmorona) o la recuperación poética de los espacios familiares, que se erigen como panteones privados que se contraponen a la percepción de lo colectivo nacional nos dan algunas pistas, aunque, claro, no es posible querer explicar estos caminos sólo como reacciones a lo experimentado frente al espacio público. También se puede señalar que los poetas de los 90, al verse desbordados por acontecimientos como los de la violencia política, que exigían una distancia crítica mayor, pues superaban las posibilidades aún en formación de sus lenguajes, prefirieron evitarlos. O decir que la costumbre de la muerte que produce corazas infranqueables, incluso en la más permeable subjetividad de los poetas. Otras interpretaciones apuntan a que los acontecimientos de la guerra que desangró al país pasaron lo suficientemente lejos de los poetas, que, en tal sentido, no se sintieron empujados a procesar desde sus textos lo vivido en otros

ámbitos, o a la postulación de un movimiento de retracción frente a la intensidad de un discurso que estuvo muy atento al espacio público y a las diversas violencias como escenario poético fundamental (y quizás aquí se encuentren, parcialmente, algunas de las explicaciones de la pérdida de la hegemonía de la poesía conversacional). (Chueca 2001: 117).

Efectivamente, el panorama poético del siglo XX en Perú se cierra con una sensación de atomización de la sociedad y de la pérdida de un lazo de comunidad o nación. Lo que Chueca finalmente muestra en su estudio es el estado de individualización en el que se ha quedado la sociedad peruana luego de dos décadas de cambio social. Asimismo, aunque trata de encontrar propuestas que unan a los dispersos jóvenes poetas de los noventas (Chueca reconoce al menos nueve espacios o lugares por donde transita esta generación), la sensación de vacío persistió y moldeó el sentir de mucho de ellos.

Como mencioné al principio, la aparición de un texto como *Antígona*, la caída de la dictadura fujimorista, el pase a la democracia y finalmente la creación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación son hechos concretos de que se viven otros tiempos en Perú. A partir de la entrega del informe de la comisión, los escritores comienzan a escribir sobre la violencia social y política no sólo de los últimos veinte años, sino incluso desde mucho antes, desde los sesentas.

A partir de 2004, poetas de distintas generaciones afrontan el tema casi directamente. Esa revisión histórica aparece, por ejemplo, en dos poetas de distinta edad, pero de la misma generación, los noventas. Victoria Guerrero publica en el 2005 su cuarto poemario, *Ya nadie incendia el mundo*. En él, la historia nacional se engarza con la historia personal de la poeta. La escritura del yo poético se enmarca en el mismo momento del nacimiento (el año 1971) en un Hospital del Estado. De esta manera, historia nacional y yo poético no son dos sujetos disociados uno al margen del otro, sino que el nacimiento de uno inscribe el nacimiento de otro. De esta manera, la poeta noventera es literalmente hija de la década de los setenta (del cambio social aplicado por el general Velasco) y de la poesía del mismo tiempo (especialmente de la poeta Carmen Ollé). Es interesante notar que esta inscripción es la de un lenguaje que “no sana el cuerpo”. Este cuerpo es el de una niña que nace a los siete meses y tiene que vivir dentro de una “máquina-madre” (metáfora para incubadora) mientras escucha a los otros (¿los médicos?, ¿la sociedad?) decir: “niña idiota / –dijeron / aspira más allá de tu cuerpo defectuoso y lárgate ya no tenemos espacio para ti ni para los tuyos” (Guerrero 2005: 20). El nacimiento se acepta y la incorporación del recién nacido se incluye en el discurso nacional, pero siempre desde la negación: “no tenemos espacio para ti ni para los tuyos”. La comparación resulta evidente. La movilización social aplicada por el gobier-

no de Velasco intentó integrar a todos los ciudadanos que no habían tenido participación real en Perú y que, en muchos casos, no eran considerados ni ciudadanos. Eventualmente, el mismo aparato del Estado no pudo hacer frente a las distintas necesidades de la nueva sociedad peruana a la que buscaba representar. Dentro de este contexto, el nacimiento se produce en un tiempo que inscribe al nuevo ciudadano para abandonarlo a su suerte. Por este motivo, el abandono del recién nacido puede leerse como la ausencia de un padre (el Estado) incapaz de hacerse cargo de sus nuevos ciudadanos.

El año siguiente, Manuel Fernández publica su primer libro *Octubre*. El nombre también alude a un origen de la violencia nacional: el 3 de octubre de 1968 el general Juan Velasco Alvarado tomó el poder. Esta historia, que es la historia de los padres del poeta, se encadena con la historia del poeta en los noventas donde “LA SÓLIDA BELLEZA DE LOS TANQUES” (2006: 20) parecen lo único real y verdadero bajo el siempre gris cielo de la capital. La violencia, los apagones, los cortes de luz, son algunas de las situaciones que parecen no haber cambiado. Es más, para Fernández, en su particular lectura de la historia peruana, del golpe de Velasco al de Fujimori en 1992³ hay un único tiempo donde lo demás, incluso el lenguaje, es una ilusión: “ERES ESCULTURA HECHA CON ARENAS DE PLAYAS INEXISTENTES” (2006: 28). Y todo ese tiempo de 22 años parece el tiempo de embarazo que ha dado a luz a un nuevo ser, aunque no sepamos a quién. “Esperamos respuestas todavía”, sentencia el poeta al final de su libro. En Guerrero y Fernández, entonces, el lenguaje poético aparece como algo defectuoso e incluso ilusorio. Sin embargo, ese es el poder que permite inscribir la memoria misma del país.

En otro aspecto, las poetisas Roxana Crisólogo y Rocío Silva Santisteban buscan retratar al sujeto femenino de esta época. En el caso de la primera, su tercer libro, *Ludy D*, recrea la vida de una compañera de estudios de la poeta. Ludy D es una joven que llega a Lima desde Huánuco en los setentas. Durante los ochentas, dejará sus estudios universitarios para unirse a Sendero Luminoso. El poemario, dividido en tres partes con poemas sin títulos, se presenta como un diario poético que busca dar cuenta de la vida de una joven migrante que vive la pesadilla que es el país. El primer poema es sintomático de esa desesperanza y de esa batalla interminable que es la supervivencia en Perú: “no había agua para regar un jardín / el desierto era aquella humanidad / y el polvo / que mi madre empuja con la escoba.” (2006: 8) La imagen del desierto revela esa comunión con el todo (¿la nación migrante?) que al llegar a casa se desintegra

3 El 5 de abril, Alberto Fujimori produjo un autogolpe con apoyo de las Fuerzas Armadas. Los tanques volvieron a la calle frente al Congreso de la República para evitar que cualquier diputado o senador pudiera entrar.

en polvo, en carencia, y se transforma en un trabajo interminable semejante a la infinita escasez de agua.

Rocío Silva Santisteban, con su libro *Las hijas del terror* (2007), se enfrenta a aquellos que violentan al otro, específicamente al sujeto femenino. El poema inicial, “¿Le tienes miedo a la sangre?”, clarifica su posición frente al lector: “Yo no, / vivo con la sangre / la toco, la veo. La huelo / cada mes. No se equivoca” (2007: 11). Efectivamente, el sujeto femenino es consciente de su poder frente a aquel que teme a la sangre. Este sujeto se define entonces por su cercanía a la violencia que hace que emane de su cuerpo la sangre, líquido constitutivo de su identidad y de su poder para enfrentar a la autoridad. Para Silva Santisteban, la escritura de la violencia es básicamente una de género: el hombre, el soldado o militar, es el que inflige dolor y trauma en el otro sujeto, principalmente a la mujer. Según el Informe Final de la Comisión de la Verdad, el 20% de las víctimas fueron mujeres de todas las edades. Del total de todas estas víctimas, el 97.98% fue violada, 19.29% fue torturada, un 25.64% sufrió algún tipo de herida o lesión y el 14.93% fue desaparecida.⁴ Esta situación ha terminado creando sujetos totalmente aterrorizados cuyas heridas, lesiones y traumas aún no han sido curados y cuyas secuelas aún existen en el país actual. Efectivamente, después de veinte años de violencia masculina, han nacido “las hijas del terror”.

Los muertos son los sujetos que el poeta Luis Fernando Chueca retrata en su cuarto libro *Contemplación de los cuerpos* (2005). Cada poema funciona como una fotografía o como un documento donde la memoria se inscribe con el fin de, valga la redundancia, rememorar a todos los muertos vistos por quien escribe. El origen de este trauma es la primera muerte y que en este caso en particular es la del abuelo. Con esta muerte desaparece “esa ley que ordena que los hijos entierr[e]n a sus padres, y a los padres de sus padres” (2005: 11). A partir de este momento, el desfile de muertos vendrá como viene la muerte: desordenada, caótica y en contra de esa ley aparentemente natural. Para Chueca, la muerte no construye un cuerpo social como sucede en el poemario *Cementerio general* (1989), del poeta horazeriano Tulio Mora. La diferencia radica en que mientras Mora coloca nombre y apellido a cada uno de los sujetos muertos y marginados de la historia nacional, Chueca se aproxima a los muertos para afirmar su extrañeza frente a ella y sus restos (unas llaves, una foto, el mismo cuerpo vacío). Para Chueca, la muerte es un hecho tan insondable como inexplicable, donde al final hasta las palabras pierden su sentido: “Es la muerte acaso una palabra” (49). Efectivamente, al final solo queda contemplar y cantar

4 Comisión de Entrega de la CVR. *Hatun Willakuy* (2004). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

porque el canto “redime del horror” (2005: 53). Las palabras y el sentido solo vuelven a la vida a través de su propia música: el canto es un río por donde puede fluir todo lo visto y experimentado.

Esta misma idea de la muerte se presente en el poemario *Tratado de arqueología peruana*, de Roberto Zariquiey. El poemario, dividido en tres partes (una por cada una de las regiones naturales del Perú, a saber costa, sierra y selva), busca reconstruir un país a partir del discurso de la arqueología. Su lenguaje también viene directo de las búsquedas de poetas de los sesentas y setentas, cuando las ciencias sociales tomaron un rol protagónico y se utilizaron incluso en el discurso literario. La costa se define por los restos de culturas antiguas que miradas desde el presente asemejan a esas casas del distrito de Magdalena del Mar en Lima, que también se están cayendo a pedazos. Si bien el recurso de la ironía permite desmantelar el discurso arqueológico académico, me parece que el resultado es desigual si lo comparamos con la segunda parte sobre la sierra. Aquí el pasado de las culturas costeñas desaparece para hacer frente a los recién muertos. Estos muertos desenterrados ya no son los de los restos funerarios del pasado preincaico, sino los muertos hallados en fosas comunes en distritos como Huamanga, Huanta, Víctor Fajardo, etc., entre 1980 y el 2000. El lenguaje, por lo tanto, no puede ser el mismo para referirse a ellos: “los muertos no son colocados en los nichos (exactitud semántica: son arrojados)” (2006: 56). La sierra aparece entonces como ese “rincón de los muertos” (aparentemente nombre en castellano del departamento de Ayacucho).

En *Tratado*, sin embargo, existe una necesidad del escritor de encontrar algo que esté vivo. Si la costa y la sierra son lugares de destrucción y muerte violenta, la respuesta, aquello vivo que es la búsqueda del escritor, debe estar en el último lugar inexplorado del territorio peruano. La tercera sección, la selva, contiene una larga narración acerca del mítico shipibo Shawán Pico. Si bien el poemario busca entender la realidad peruana, su división en tres espacios geográficos es un poco desfasada para entender la complejidad nacional, sobre todo si nos reducimos a una específica etapa en la historia peruana. Además, habría que complicar esta situación con el poema inicial, donde el marco teórico base del poemario asume la escritura de la siguiente manera: “pensar en el Perú como se piensa en un fantasma”. La pregunta es cómo. ¿Con escepticismo? ¿Con incredulidad? ¿Con asombro? ¿Con fe? Cualquiera que sea la respuesta, asumir la realidad como fantasma implicaría buscar pruebas fehacientes de su existencia anterior. Por ese motivo, *Tratado de arqueología peruana* encuentra paradójicamente más respuestas en el discurso oral que en las ruinas costeñas o los muertos de las fosas comunes de la sierra.

Los poetas que hemos presentados no son lo únicos que se acercan al tema de la guerra después del Informe.⁵ Al menos parte de la poesía de la primera década del siglo XXI busca enfrentarse directamente a las consecuencias de la violencia que azotó al país y que no ha terminado. Es necesario resaltar que para todos estos poetas el Perú existe como país, al menos a priori. Asumir esa realidad les permite escribir un texto y un cuerpo con cierta narratividad. Es decir, en la medida en que se asume la existencia de un territorio y de una nación tenemos los dos elementos principales de la escritura. El primero de ellos es el papel en blanco (el cuerpo del sujeto), lugar donde se inscribe la violencia. El otro elemento sería propiamente la escritura de cada uno de ellos (la personal aproximación al tema de la violencia nacional a través de un lenguaje). Dependiendo de las necesidades y preocupaciones de cada uno tenemos un panorama diverso de aproximación y de logros estéticos. El problema de la violencia política y social de los últimos treinta años ha dinamitado incluso el propio lenguaje coloquial o conversacional de la década de los sesentas y setentas. Este proceso evidente en los ochentas se diluye y se abre a una escritura mucho más amplia en los noventas, donde no prima un tipo de discurso. En la década del 2000, las preocupaciones estéticas de los poetas tienen un compromiso social casi inexistente en la década anterior. Esta necesidad la hacen suya sobre todo poetas de décadas anteriores, no tanto así, o al menos no necesariamente, poetas más jóvenes.⁶ De todo esto, existe una convivencia de diferentes posturas estéticas y preocupaciones sociales, aunque algunos piensen que solo ha existido en todo este tiempo el mismo lenguaje coloquial de hace más de treinta años.⁷ Las diversas propuestas el día de hoy, al margen de retratar la violencia de las décadas pasadas, buscan su propio camino e incluso nuevas formas de difusión, como Internet.

5 Alejandro Romualdo, poeta de la generación del cincuenta, en su libro *Ni pan, ni circo* (2005) también retoma el tema de la violencia.

6 Aquellos denominados poetas de la generación del 2000.

7 Me refiero, por supuesto, al ensayo *La hegemonía de lo conversacional*, del poeta peruano José Carlos Yrigoyen, donde se esgrime que toda la poesía existente desde el setenta pertenece al registro conversacional. Nos parece que su ensayo es una lectura apresurada de las diversas propuestas de los poetas actuales, muchos de ellos con un solo libro en su haber. Luego de diez años ya con dos pies en el siglo XXI, nos parece poco atinado afirmar a la ligera la "hegemonía" de un único tipo de discurso en la poesía peruana, sobre todo si tenemos en cuenta que para hablar de hegemonía habría que hablar de canon y de "evolución", términos que no ayudan o en todo caso, solo revelan el punto de vista "hegemónico" en el que cree el poeta. Recomiendo a los lectores acercarse a los libros de los nuevos poetas para luego buscar, si es necesario, las explicaciones teóricas relevantes. En todo caso, y como punto final, recomiendo sobre esta polémica la respuesta de Luis Fernando Chueca al ensayo de Yrigoyen *¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión*. (Ver bibliografía).

Finalmente, las posibilidades estéticas de cada poeta se asientan sobre una fuerte conciencia acerca de la precariedad del lenguaje para retratar este proceso histórico. En varios casos, el espacio de la muerte está ligado al espacio del nacimiento de una nueva generación de ciudadanos, de hombres y mujeres. Al mismo tiempo, hay una necesidad de rememorar aquel momento donde aún existía un todo familiar. El proceso de escritura reconstruye ese tiempo anterior que es la construcción de un futuro en un espacio precario.⁸

Todo este proceso ya lo anunciaba Watanabe en *Antígona*, al hacernos ver que las consecuencias de la guerra estaban aún por venir. Efectivamente, Watanabe lo haría más explícito en el poema “En esa casa...”, de su libro *La piedra alada* (2005):

Los ruidos de la muerte venían por el aire.
 Nos respire, dijo alguien.
 ¿Fui yo el que habló? No lo sé, pero todos intuimos
 que esa agonía
 entraba en nosotros
 como un oscuro veneno
 que algún día tenemos que devolver. (2005: 48)

Efectivamente, el momento ha llegado.

Referencias bibliográficas

- BERNALES, Enrique, y Carlos Villacorta (ed.) (2005). *Los relojes se han roto. Antología de poesía peruana de los 90*. Guadalajara: Editorial Arlequín.
- CHUECA, Luis Fernando (2001a): “Consagración de lo diverso: Una lectura de la poesía peruana de los noventa” en *Lienzo* 22, pp. 61-132.
- CHUECA, Luis Fernando (2005b). *Contemplación de los cuerpos*. Lima: Estruendomudo.
- CHUECA, Luis Fernando (2009c): “¿La hegemonía de lo conversacional? Notas para continuar una discusión” en *Intermezzo Tropical* 6-7, pp. 134-140.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2004). *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1980). “La problematización del sujeto en la poesía conversacional”. En: Keith Mc Duffie y Rose Minc (editores) *Homenaje a Alfredo A.*

8 El poeta Jorge Frisancho también lo afirma de la siguiente manera: “y era nuestra casa el condenado / desierto del Perú” (48). Esa casa abierta es el espacio que se abre a todos los tiempos: al pasado, al presente, al futuro.

Roggiano. En este aire de América. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. pp. 201-207.

CRISÓLOGO, Roxana (2006). *Ludy D*. Lima: Flora Tristán.

DI LAURA, Giancarla. *La influencia de César Vallejo en la poesía del Movimiento Kloaka*, 19 de junio de 2016, 16.00h. <http://letras.s5.com/cv140110.html>.

FERNÁNDEZ, Manuel (2006). *Octubre*. Lima: Estruendomudo.

FRISANCHO, Jorge (2004). *Desequilibrios*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GUERRERO, Victoria (2005). *Ya nadie incendia el mundo*. Lima: Estruendomudo.

MORA, Tulio (1989). *Cementerio general*. Lima: Lluvia Editores.

ROMUALDO, Alejandro (2005). *Ni pan, ni circo*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío (2007). *Las hijas del terror*. Lima: COPE.

YRIGOYEN, José Carlos (2008). *La hegemonía de lo conversacional*. Lima: Lustra Editores.

WATANABE, José (2000a). *Antígona*. Lima: Yuyachkani / COMISEDH.

WATANABE, José (2005b) *La piedra alada*. Lima: Peisa.

ZARIQUIEY, Roberto (2005). *Tratado de arqueología peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

El detalle como transgresión al poder disciplinario en “Anacondas en el parque” de Pedro Lemebel*

The detail as transgression of the disciplinary power in “Anacondas in the park “ by Pedro Lemebel

MARIO RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Concepción,
mariorod@udec.cl

MARÍA ELENA ESPARZA PEZO
Universidad de Concepción.
m.elenaesparza@gmail.com



Resumen

El artículo se centrará en el análisis de la crónica urbana “Anacondas en el parque”, perteneciente al libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995) de Pedro Lemebel, en la que se evidenciará la transgresión al poder disciplinario que funciona en el espacio público representado en el texto. Dicho aspecto quedará de manifiesto en el examen de la violación al dispositivo disciplinario, a través de lo que Foucault denomina la “minucia” o el “detalle” en la terminología de Pimentel. El poder ejerce

* Este trabajo corresponde al Proyecto Fondecyt 1121091: “De la “aceptación” a la resistencia: una anatomía del detalle disciplinario en la narrativa de los siglos XIX y XX”.

un disciplinamiento de los cuerpos mediante detalles que son ironizados, parodiados e incluso carnavalizados. El análisis devela, además, la tensión entre el cuerpo versus no cuerpo, específicamente, culo versus cara, según la disyunción planteada por Octavio Paz.

Palabras claves: Lemebel, *Anacondas en el Parque*, poder, detalle, transgresión, resistencia.

Abstract

The article will focus on the analysis of urban chronicle “Anacondas in the park”, belonging to the book *The corner is my heart. Urban Chronicle* (1995) of Pedro Lemebel. This chronicle shows the transgression to the disciplinary power that works in the public space. This aspect will become apparent in the examination of the violation of the disciplinary mechanism, through what Foucault calls the “minutiae” or “detail” in the terminology of Pimentel. Power exerts a disciplining of bodies by details that are parodied and even carnavalizados. The analysis also reveals the tension between the body versus the not body and the versus between ass and face, according to the disjunction raised by Octavio Paz.

Keywords: Lemebel, *Anacondas in the park*, Power, Detail, Transgression, Resistance.

Recibido: 1/12/15 Aceptado: 23/2/16

“No soy un marica disfrazado de poeta
No necesito disfraz

Aquí está mi cara
Hablo por mi diferencia
Defiendo lo que soy.” (P. Lemebel, *Manifiesto*)

1. Pedro Lemebel en la literatura chilena

Pedro Lemebel, artista visual y escritor homosexual, irrumpió en el mundo literario chileno con el volumen de cuentos *Incontables* (1986), firmado como Pedro Mardones. Sin embargo, ha centrado su quehacer literario en la publicación de crónicas. Su producción como cronista incluye los siguientes volúmenes: *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995), *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós mariquita linda* (2004) y *Serenata cafiola* (2008). En el año 2001 se publica

su primera novela *Tengo miedo torero*. Posteriormente, sigue publicando crónicas: *Háblame de amores* (2012) y *Poco Hombre* (2013).¹

Carlos Monsiváis (2010:39) sitúa a Lemebel en la misma tradición a la pertenecieron los argentinos Néstor Perlongher y Manuel Puig, el mexicano Joaquín Hurtado, el puertorriqueño Manuel Ramos Otero, los cubanos Reinaldo Arenas y Severo Sarduy. Y sobre los rasgos distintivos de la literatura producida por estos escritores, afirma que:

Es una literatura de la indignación moral (Perlongher, Ramos Otero Arenas, Hurtado), de la experimentación radical (Sarduy), de la incorporación festiva y victoriosa de la sensibilidad proscrita (Puig). En todos ellos lo gay no es la identidad artística sino la actitud contigua que afirma una tendencia cultural y un movimiento de conciencia. No hay literatura gay, sino la sensibilidad ignorada que ha de persistir mientras continúe la homofobia, y mientras no se acepte que, en materia de literatura, la excelencia puede corresponder a temas varios.

La homosexualidad es un tema que ha estado presente en la literatura latinoamericana, sin embargo dentro de la tradición narrativa chilena, la voz del homosexual ha permanecido ausente y excluida. Morales (2009: 229) afirma que la enunciación ha oscilado dentro de “un paradigma bipolar o dicotómico: la voz, o es masculina o es femenina”. No obstante, Lemebel al narrar lo hace “explícitamente en su condición de homosexual.”² El crítico aclara que en la literatura chilena la voz del homosexual como enunciador ha estado excluida,

1 En la Introducción al libro *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel* los editores Fernando Blanco y Juan Poblete afirman que: “El trabajo crítico sobre la obra de Lemebel es amplio, aunque mucho menos difundido en América Latina y Europa que en los Estados Unidos. El primer volumen crítico dedicado completamente a su obra data de 2004. Editado por Fernando A. Blanco, incluyó trabajos presentados en el primer simposio internacional realizado sobre su obra en la Universidad de Denison, Ohio, en Estados Unidos”. Destacan además que previamente en Chile habían aparecido artículos de F. Blanco, Soledad Bianchi (1996) y Lucía Guerra (2000). Destacan, además, que entre los coloquios de discusión sobre su obra se cuentan “el número especial de la revista *Casa de Las Américas*, a propósito de la Semana del Autor dedicada a Lemebel en La Habana en 2006, y el dossier recopilado por Jorge Ruffinelli en *Nuevo Texto Crítico*, a propósito del Encuentro en Stanford University en 2007.”

2 Amícola (2009) afirma que la autoficción asume una multiplicidad de formas, pero destaca una característica que le es común: que “el protagonista profesa el oficio de escritor y que sobre esa profesión la misma narración se encarga de echar una mirada muchas veces socarrona o simplemente metareflexiva”. Plantea que la autoficción moderna tiene como “artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo sesgado del autor o del libro dentro del libro. Eso implica una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema planteado, bajo atuendos religiosos o simbólicos.”

pero destaca la presencia de personajes homosexuales y cita como ejemplo la novela *El lugar sin límites* de José Donoso, pero explica que Manuela, el personaje homosexual de la novela, si bien en varias ocasiones narra, es otro el enunciador básico. Lucía Guerra (2000: 80-81) también señala que existen escasos textos dentro de la narrativa chilena en que está presente la homosexualidad. Destaca entre ellos las novelas *La pasión y muerte del cura Deusto* (1927) de Augusto D'Halmar y *Pena de muerte* (1953) de Enrique Lafourcade y la novela de Donoso antes aludida³

Fernando Blanco (2009: 62) hace una revisión de la temática homosexual que se produjo en la literatura chilena entre los años 1988 y 1998 y considera esta década en especial, porque denota “cómo se movilizan las fronteras para la reestructuración de los imaginarios civiles en relación con los horizontes legales, morales y éticos del país.” Recordemos que 1988 marca la recuperación de la democracia para Chile y en los años posteriores se desarrolla la transición.⁴

Dentro del contexto de producción de esta década, Blanco (2009: 60) plantea que las sexualidades minoritarias aparecen consideradas en la agenda gubernamental de políticas públicas desde “una postura más bien de legalización (regulación y control) más que de acceso a pleno goce y reconocimiento de derechos.” Destaca que el estado chileno aprueba leyes en el Congreso para otorgar marcos legales para sancionar la sexualidad, incluyendo la despenalización de la sodomía en 1998.

3 L. Guerra (2000:81) destaca que la escritura de la homosexualidad ha sido en nuestro país “un suburbio estrecho y escueto” y señala que en la cultura chilena han existido principalmente dos tipos básicos de representación para referirse a la homosexualidad: “a) el agonista, que se debate en la problemática ontológica de la identidad, figura modelizada por una minoría intelectual, cuyos textos han circulado en el medio limitado de los letrados, y b) el estereotipo prevalente en todas las clases sociales chilenas quien posee una profusión de nombres y designaciones peyorativas, un conjunto muy escaso de rasgos caracterizadores (voz, modales afeminados) y un solo trazo caracterológico: la perversión, la anormalidad, la desviación patológica.”

4 Blanco (2009: 61-62) señala que durante los años 1988 y 1998 se desarrollaron varios hechos importantes en Chile: “los colectivoslésbicos y homosexuales *Ayuquelé* y *Las Yeguas del Apocalipsis* realizaron una serie de intervenciones. Además destaca al pintor Juan Domingo Dávila con los proyectos *Simón Bolívar* (1994) y *Rota* (1996). En este período también se fundó el MOVILH (1991) y el programa radial de minorías sexuales *Triángulo Abierto* (1993)”. El crítico chileno comenta que entre los años 1988 y 1997, los fenómenos que llaman la atención están ligados con el tercero de los objetivos de los gobiernos concertacionistas el de “superar la pobreza y las diferentes formas de exclusión y discriminación”. Asimismo, destaca que los homosexuales y lesbianas “parecen multiplicarse en los repertorios de los circuitos informativos”. Todo este cambio obedecería, según Banco, a que “la moral del estado chileno moderno necesitara de este gesto concreto en la esfera pública para inaugurar los nuevos tiempos.”

Asimismo, el crítico chileno comenta y analiza diversos textos que surgieron en este período, entre ellos: *Soy de Plaza Italia* (1992) de Ramón Griffero, *Cuento Aparte* (1994) de René Arcos Leví, *Santa Lucía* (1997) de Pablo Simonetti y *El Vuido* (1997) de Jorge Ramírez. Y afirma que en ellos es posible advertir que la figura del homosexual en este contexto “sigue rozando la del paria”, vale decir, que permanece excluido y desvalorizado, quizás tanto como en la sociedad actual.

En esta época, Pedro Lemebel publica el libro *La esquina es mi corazón. Crónica urbana* (1995) y *Loco Afán. Crónicas de Sidario* (1996). Nos referiremos al primero de ellos por ser nuestro objeto de estudio.

Lucía Guerra (2000: 84-85) plantea que Lemebel en su primer libro de crónicas hace una “acerba reflexión sobre los rincones marginalizados de la ciudad neoliberal o la elaboración narrativa de un suceso incluido en la crónica roja.” Señala, además, que la mirada del cronista ambulante en *La esquina es mi corazón* se detiene para revelar la otra cara de lo que denomina utopía neoliberal, mostrando “aquello que el proyecto económico ha relegado a la categoría de desperdicio y desecho.”

Fernando Blanco (2004: 57) por su parte, considera que los relatos de las crónicas urbanas de Lemebel “hilan una etnografía poética del margen chileno de la ciudad”. Destaca que el escritor chileno avanza en su trabajo cronístico “en contra de los controles maestros de nuestra historia literaria expresando un pensamiento político original e irreverente, lo que hace de su escritura fuente de reflexión filosófica a la par que escritura política de resistencia.”

Bernardita Llanos (2004: 75-79) plantea que la crónica urbana de Pedro Lemebel es una forma de “escritura beligerante que interviene el espacio público cuestionando y transgrediendo el legado autoritario de la cultura chilena postdictatorial.” Señala además, que su escritura se singulariza por “la denuncia y el atropello sobre sujetos sociales diferentes y desprotegidos”. Sostiene, además, que el cronista edifica sus textos basándose en un acontecimiento simple en lo cotidiano, y a partir de esto elabora “un mundo marcado por la agresión (verbal, física, económica o social) sobre aquel que está en una posición vulnerable”.

Donoso (2005:78-80), por su parte, señala que en el mencionado texto, Lemebel “postula a la mirada como estrategia epistemológica”, pero aclara que la mirada no se corresponde con un saber académico, sino que la mirada “postularía una epistemología mundana arrojada a la inmediatez del efecto imagen” a través de la cual vemos la ciudad postdictatorial. En este sentido, explica que la erótica urbana es una figura retórica que Lemebel utiliza para

nombrar “los desplazamientos de deseo que se producen en el errar travesti en la ciudad postdictatorial.”

Pastén (2007: 109), por otro lado, plantea que en esta primera colección de crónicas nacen los dos temas más importantes de toda la obra del autor: “la homosexualidad local y la crítica sin tapujos tanto de la dictadura como de la transición democrática en Chile.”

Fernando Blanco (2010: 73-74) afirma que en el texto del año 1995, Lemebel “dibuja con el taconear memorioso de un narrador singular, *La Loca*, los circuitos del deseo en la ciudad.” Plantea también que *La esquina es mi corazón* es un libro primordial para entender “cómo el espacio urbano acoge una ontología de la sexualidad que va mucho más allá de sus fronteras biológicas, repolitizando la formación del lazo social por medio de las políticas de la contramemoria.”

Diana Palaversich (2010: 244- 245) afirma que Lemebel en su primer libro “dibuja un Santiago desde los márgenes, descubriendo y redefiniendo lugares despreciados por la cultura alta, los medios de comunicación y por el mundo *cool* de los jóvenes de clase media”. Señala que la mirada del escritor chileno sensualiza el mundo que observa y “lo tiñe de una textualidad homoerótica”.

Mabel Moraña (2010: 267) afirma que Lemebel abre “un paréntesis carnavalesco (performativo, disruptivo, efímero, gozoso) tanto en la literatura nacional como en el imaginario conflictivo de la postdictadura.”

A la luz de los comentarios planteados por los destacados investigadores consultados, podemos decir que Pedro Lemebel, desde sus inicios, se convierte en una figura que perturba la literatura chilena. Sin embargo, se ha ganado un espacio dentro de la literatura escrita en lengua española, otorgándole prestigio por la calidad indiscutible de su escritura.

2. Pedro Lemebel y la crónica

La crónica se origina, según Pastén (2007:104), durante el modernismo como “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” y tiene sus antecedentes en la *chronique* francesa y el cuadro de costumbres. Afirma, además, que la crónica se presenta como el género *borderline* por excelencia y plantea que el cronista-flaneur, “en su perenne deambular por la ciudad, reifica el movimiento urbano convirtiéndolo en el objeto de su mirada y a la vez ensanchando su propia interioridad”. Pastén también señala que:

la crónica viene a erigirse en una especie de “estuche” o “vitrina” en la que el “mirón urbano” registrará el proceso de modernización que empezaron a experimentar aceleradamente los grandes centros urbanos del continente hacia fines del siglo diecinueve, desde la mercantilización hasta la incipiente proletarización de la vida. (p. 105)

El investigador se pregunta qué rasgos diferencian a la crónica urbana de hoy de la crónica modernista de fines del siglo XIX, y señala (2007: 106) que la crónica sigue siendo “un género mestizo” y establece que la diferencia es que hoy el cronista “centra su atención en los grupos más desvalidos de la sociedad con el fin de darles una voz.” Y sobre Pedro Lemebel como cronista afirma que sitúa su quehacer literario entre el “campo del periodismo y el campo literario”. Comenta que los textos del escritor chileno registran “los malestares de la globalización y la otra cara del proyecto moderno”, por tales razones su escritura tiene un “carácter moralista” (2007: 109). Pastén asevera que la crónica es para Lemebel “crítica, juicio, acusación, condena, reclamo, reivindicación, redención y comunión”.

Lucía Guerra (2000: 83) comenta que Lemebel al optar por la crónica se sitúa en la “ladera opuesta de las crónicas de Conquista, lo heroico y memorable es aquí desplazado por lo cotidiano en los espacios marginales de la ciudad que subvierten no sólo las normas impuestas por la moral dominante, sino la cartografía misma del espacio urbano”. Vale decir, entonces, que Lemebel se distancia de la esfera del poder y reemplaza lo heroico y memorable que intensifica más aún la legitimación del poder, por el relato de la vida de hombres infames (sin gloria) en la urbe postdictatorial.

Leonidas Morales (2009: 223) define la crónica urbana como “un discurso destinado a comentar episodios de la vida cotidiana, o de la actualidad, asumiendo cada cronista un determinado punto de vista”. El crítico chileno destaca aspectos muy importantes para comprender la obra de Lemebel, pues afirma que las crónicas del controvertido autor están “recorridas por una mirada incómoda”, “una mirada agredida como mirada ética y política por la realidad cotidiana”. Frente a esta realidad desagradable, Lemebel pone en práctica “estrategias destinadas a instalar una verdad que desmienta la legitimidad del orden de las cosas (el presente y su cotidianeidad) y saque a la luz lo que no dice, esconde o manipula. Lo cual, en Lemebel, supone hacerse cargo de aquellas zonas del espacio social y cultural del presente oscurecidas o silenciadas por el poder”.

Carlos Monsiváis (2010:29-30), por su parte, afirma que a Lemebel no le interesa la crónica realista, “aunque en muy buena medida las suyas lo sean, sino entregarle al estilo la transfiguración de su pasado inmediato y su presen-

te”. Entre los rasgos distintivos de la prosa lemebeliana destaca el “don de la metáfora” y una “solidaridad narrativa con los marginales, sus semejantes, no exenta de burla o crueldad”. Y además plantea que en sus textos ha podido certificar “el barroquismo desclosetado”, sin embargo no explica sus características.

Al ser consultado Pedro Lemebel, en una entrevista realizada por Fernando Blanco y Juan Gelpí en el año 1997, por el cambio de género que experimenta su escritura desde el cuento hacia la crónica, afirma:⁵

Tal vez fue la crónica el gesto escritural que adopté porque no tenía la hipocresía ficcional de la literatura que se estaba haciendo en ese momento. Esa inventiva narrativa operaba en algunos casos como borrón y cuenta nueva. Especialmente en los escritores del neoliberalismo. Ese mercado, esa foto familiar de la cursilería novelada. El Chile novelado por el whisky y la coca del estatus triunfalista. Un país descabezado, sin memoria, expuesto para la contemplación del rating económico. (p.151)

Las declaraciones del escritor son bastante explícitas y en ellas manifiesta su total rechazo a la literatura que se producía en ese momento en Chile. Su escritura surge, entonces en el margen al situarse fuera de los circuitos literarios imperantes en nuestro país.

Considerando los valiosos aportes de los investigadores consultados, podemos decir que Lemebel transforma la manera de escribir crónicas, renovando su forma tradicional no sólo con su particular estilo escritural, sino incorporando la otra historia, situándose en aquellos silencios de la historia oficial, en las zonas o espacios que son silenciados por el poder.

3. “La senda iluminada de la legalidad”: anatomía del detalle disciplinario

Michel Foucault (2008: 158) afirma que hubo “todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder” y señala que a partir del siglo XVIII, surgen las llamadas disciplinas o métodos que “permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad”. De esta forma, la disciplina “fabrica cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles”. Entre las diferentes instituciones disciplinarias destaca colegios, hospitales y el ejército.

5 Véase la entrevista completa “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” que aparece en el libro *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, páginas 151- 159.

El teórico francés plantea que surge una nueva “microfísica” del poder que ha tendido a cubrir el cuerpo social entero y sostiene que el poder, a partir del siglo XVIII, se funda en los detalles, en las minucias⁶. Afirma (2008: 161) que “la disciplina es una anatomía política del detalle.”⁷ Destaca, asimismo, que la primera de las grandes operaciones de la disciplina es “la constitución de “cuadros vivos” que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas en multiplicidades ordenadas.”

Ahora bien, considerando las reflexiones teóricas de Michel Foucault nos centraremos en el análisis de la transgresión al poder disciplinario en la crónica “Anacondas en el parque” de Pedro Lemebel.

La crónica “Anacondas en el parque” posee un título proléptico, pues se convierte en una referencia espacial situando el relato en un espacio público de esparcimiento y además adquiere rasgos metafóricos al aludir a los homosexuales mediante el sustantivo común anacondas que funciona en el texto como una referencia sexual, aspecto que queda de manifiesto en el texto cuando se describen los encuentros sexuales, ilícitos según el canon. En consecuencia, podríamos plantear que en la crónica aludida el espacio de representación cambia el uso que tiene un ámbito (en este caso un parque) en la realidad habitual, cambio al que nos referiremos más adelante.

El texto posee también un epígrafe de Néstor Perlongher⁸: “Error es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento”. Este elemento paratextual contiene importantes pistas que están en estrecha relación con el los acontecimientos tematizados en la crónica y cumple con la función de ser el primer detalle para nuestro análisis. En primer lugar, alude al acto de andar vagando, deambulando en una ciudad, lugar en que se desarrollan las acciones del relato, y plantea, asimismo, el conocimiento que adquiere un individuo al

6 Entre las minucias, Foucault (2008: 163) destaca la “de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, la sujeción a control de las menores partículas de vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica a este cálculo místico de lo ínfimo y del infinito.”

7 Foucault (2008: 162) afirma que en “la tradición de la eminencia del detalle vendrían a alojarse, sin dificultad, todas las meticulosidades de la educación cristiana, de la pedagogía escolar o militar, de todas las formas finalmente de encarnamiento de la conducta.”

8 Pedro Lemebel en entrevista que le hiciera Andrea Jeftanovic afirma que: “Uno de los detonantes afectivos, emotivos más importantes” para él fue Néstor Perlongher y sobre el poeta argentino comenta: “Con él encontré complejidades políticas, un lenguaje completo y complejo pero rico en fisuras. Creo que tuve un enamoramiento con él. Yo tuve con él primero un enganche como poeta más que con su trabajo crítico, específicamente con *Cadáveres* que es un poema grandioso, grandioso. Después vinieron sus textos teóricos.”

sumergirse en la urbe, conocimiento marcado fuertemente por lo sensorial (olores, sabores). Es ciertamente un tipo de conocimiento no intelectual, sino marcado netamente por lo que el cuerpo aprehende a través de las sensaciones, aspecto fundamental en el texto que estamos analizando. En segundo lugar, es necesario considerar las reflexiones de Deleuze y Guattari (2000: 449) sobre el espacio háptico en oposición al espacio óptico. Los teóricos proponen que háptico es “mejor término que táctil, puesto que no opone dos órganos de los sentidos, sino que deja entrever que el propio ojo puede tener esta función que no es óptica.” De esta forma, el cronista-flanuer, no sólo percibe el mundo de la urbe a través de la mirada, sino también mediante lo táctil, aspecto que contribuye, en este caso, a reforzar los sentidos que adquiere la ciudad, la cual se convierte en un espacio preñado de otros sentidos para quien se empaque de ella.⁹

Luz Aurora Pimentel (2001: 20) afirma que la descripción puede definirse como “fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa” y sobre esta última, la investigadora mexicana señala que “alterna constantemente entre la visión de conjunto (movimiento *generalizante* de la descripción) y el detalle (movimiento *particularizante*), a partir de ambos se establece una relación dinámica entre el todo y las partes.¹⁰ Hay que considerar que la serie predicativa constituye para Pimentel el “verdadero cuerpo de la descripción” y que la nomenclatura o nombre tiende a ser de valor altamente referencial y/o icónico, y se presenta, ya sea como nombre propios con referente extratextual, o como nombres comunes cuya constitución semántica acusa un alto grado de iconización verbal.

En este sentido, es pertinente considerar que describir es para Pimentel (2001: 16) “adoptar una actitud frente al mundo” y el narrador de la crónica que estamos analizando tiende a una actitud crítica, frente al espacio social urbano sobre el cual despliega su particular visión. Recordemos que el enun-

9 Lucía Guerra (2000: 83) considera que el epígrafe de Perlongher que da inicio al libro *La esquina es mi corazón* posee un “valor altamente subversivo”. Y sobre este elemento paratextual afirma: “Entre las figuras geométricas de calles y edificios de cemento subyace otra ciudad, la de lo sensible urbano que traspassa las nociones cartesianas de conocimientos e inserta un Yo quien llega a ser a través de un movimiento itinerante y en un constante devenir. La ciudad es así un texto de sensaciones, un signo polisémico cuyos significados pasan primero por el cuerpo que aprehende y aprende en un deambular sensorial/intelectual.”

10 Roland Barthes en “El efecto de realidad” denomina a los detalles catálisis o rellenos y señala que poseen un alto valor funcional indirecto, en la medida en que al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera y pueden ser así finalmente recuperados por la estructura.

ciador del texto se asume como *Loca* y habla desde su posición de marginalidad dentro del cuerpo social.

Pimentel (2001:29) plantea que de todos los elementos lingüísticos que se consideran para crear una ilusión de realidad, “el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial.” De esta forma, otorgar a una entidad diegética el mismo nombre que ya “ostenta en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna mediación, a ese espacio designado y no a otro”. Señala también que el nombre de una ciudad es un “centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados”.

En la crónica urbana que estamos analizando cobra relevancia el nombre propio, pues está centrada en un lugar de la capital de nuestro país como es el Parque Forestal. Este espacio se llena de otros matices, porque el narrador nos muestra la otra cara de un lugar que en el día funciona de una forma y en la noche de otra.

Pimentel (2001) afirma que desde una perspectiva semiótica, el espacio construido en el mundo real o en ficcional:

nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente (p. 31)

Por otra parte, el Parque Forestal atrae, como nombre, un imaginario urbano que le asigna el amor a través de las parejas que lo recorren; el estudio, vía de los estudiantes universitarios que se confunden con el paseo de las parejas, el ocio y el descanso presente en los adultos mayores que ocupan los bancos bajo los grandes árboles.

Lemebel rompe este imaginario para instalar otros dispositivos, carnavalescos, que modifican totalmente el espacio del parque.

La crónica “Anacondas en el parque” se estructura conforme a un eje que denominaremos luz/sombra, porque es descrito en ambas dimensiones. Al respecto es necesario considerar el significado de ambos conceptos, pues poseen importantes aspectos que consideraremos para este análisis. Cirlot (2003:424) afirma que la luz es la “manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes” y señala que su color blanco alude “precisamente a esa

síntesis de totalidad”. Por su parte, la sombra la define como el “doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior.”

La luz¹¹ está presente en la descripción que nos da cuenta del aspecto exterior del parque. El texto nos presenta un parque ornamentado de acuerdo a una estética francesa, ordenado y vigilado por el aparato de poder. Leemos en el relato:

A PESAR DEL RELÁMPAGO modernista que rasga la intimidad de los parques con su *halógeno delator*, que convierte la clorofila del pasto en oleaje de plush rasurado por el afeite municipal. Metros y metros de un Forestal “verde que te quiero” en orden, simulando un Versalles criollo como escenografía para el ocio democrático. Más bien una vitrina de parque como paisajismo japonés, donde la maleza se somete a la peluquería bonsay del corte milico. Donde las *cámaras de filmación*, que soñara el alcalde, estrujan la saliva de los besos en la química prejuiciosa del *control urbano*. *Cámaras de vigilancia* para idealizar un bello parque al óleo, con niños de trenzas rubias al viento de los columpios. *Focos y lentes camuflados* en la flor del ojal edilicio...¹²

La cita nos remite irónicamente a una ciudad absolutamente controlada por los mecanismos de poder, incluso en espacios destinados a la recreación como es el caso del parque representado en el texto. En efecto, esta zona de esparcimiento es descrita como un lugar ordenado y vigilado por el “halógeno delator”, por “cámaras de filmación”, por “cámaras de vigilancia”, por “focos y lentes camuflados en la flor del ojal edilicio”. Todos los objetos nombrados tienen por función ordenar y regular el comportamiento de los individuos que frecuentan el parque que también es descrito como un espacio ordenado: “Metros y metros de un Forestal “verde que te quiero” en orden”. Hay que destacar que en este caso está presente en el texto un guiño de carácter intertextual a García Lorca por la alusión a sus versos (“verde que te quiero verde”). Y fundamentalmente, la ironía, el humor, la risa que produce el ejercicio del poder.

11 Ferrater Mora examina el concepto luz en varias doctrinas y corrientes dentro de la tradición del pensamiento occidental. Señala que en algunos pueblos primitivos, la luz se identificó con la vida, incluso comenta que está asociada a ritos de purificación y fue concebida como una iluminación. Plantea que los griegos recogieron estas tradiciones, la luz fue percibida como principio superior, purificador, signo de destino elevado, virtuoso y favorable. Afirma que muchos Padres y Doctores de la Iglesia concibieron el Espíritu como un foco de luz que crea un ámbito luminoso. La iluminación está ligada también con la purificación; solamente ésta permite al alma situarse en el ámbito de la Verdad y, al mismo tiempo, de la Vida. Por eso el Espíritu Santo es llamado Luz inteligible.

12 Lemebel, Pedro: “Anacondas en el parque” p. 9. En *La esquina es mi corazón Crónica urbana*. Santiago (Chile): Cuarto Propio. El subrayado es nuestro. De ahora en adelante citaremos indicando sólo el número de página.

Son los detalles que festinan al poder disciplinario. Detalles como “la flor del ojal edilicio.”

Es de máxima importancia detenerse en el detalle de la luz, porque nos remite al control urbano, al orden establecido en el que se desplazan individuos dóciles y obedientes. Todo lo que está bajo la luz representa “la senda iluminada de la legalidad” (p.10). En este sentido, hay una concordancia entre los planteamientos de Cirlot y la descripción del texto, porque la luz, en este caso, está presente en el texto como un elemento de control moral¹³, aunque parodiado.

Así en el texto es posible establecer la siguiente ecuación: el control urbano, que es la manifestación del poder disciplinario, es igual a “la senda iluminada de la legalidad” (p.10), la cual es igual a los elementos de control y regulación representados en el texto, pero todo traspasado por la ironía mordaz. Bajo esta óptica podemos entender el siguiente esquema.

Control urbano = “Senda iluminada de la legalidad”	= halógeno delator,
(Poder disciplinario)	cámaras de vigilancia
	cámaras de filmación
	focos y lentes camuflados

El parque, tal como lo habíamos planteado, está ornamentado de acuerdo a una estética extranjera. El narrador lo describe como “un Versalles criollo”, aludiendo a un lugar que es un modelo ideologizado, porque desde el palacio francés el monarca domina el mundo con la mirada. Sin embargo, en el texto aparece como un Versalles al revés, porque en él ya no habitan los monarcas o representantes del poder, sino que es sólo un lugar para “el ocio democrático” (p.9).

Cabe destacar que en el fragmento transcrito también es posible advertir una crítica política, ya que a pesar de representar a una ciudad postdictatorial la descripción nos remite a la prolongada dictadura pinochetista de la que venía saliendo nuestro país. Este aspecto está presente en una serie de detalles que así lo confirman. En primer lugar, el narrador hace referencia a que la ornamentación del parque obedece a patrones dictatoriales, porque “la maleza se somete a la peluquería bonsay del corte milico”(p.9). Esto nos indica que aun

13 Martin Jay (2007) afirma que tanto la crítica de la vigilancia planteada por Michel Foucault, quien afirma que “nuestra sociedad no es una sociedad del espectáculo, sino de la vigilancia” y que estamos ante “la máquina panóptica, investidos de sus efectos de poder”; como la crítica del espectáculo propuesta por Debord. Foucault y Debord otorgaron profundas reflexiones sobre lo que se conoce como la hegemonía del ojo.

en la minucia están presentes los influjos del gobierno dictatorial, es decir, su siniestra sombra todavía está enquistada en la urbe democrática. En segundo lugar, nos referiremos a la figura del alcalde que se representa en el texto: “Donde las cámaras de filmación *que soñara el alcalde*, estrujan la saliva de besos en la química prejuiciosa del control urbano”(p. 9)¹⁴. El narrador describe a la máxima autoridad de la ciudad como el gran vigilante, ya que él anhela tener el control absoluto del comportamiento de todos los ciudadanos. Tal vez sea éste un guiño a la tan polémica afirmación de Pinochet cuando dijo: “En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa”. Además, en el texto se describe a la alcaldía como un espacio que tiene “focos y lentes camuflados” (p. 9) para cumplir la misión de controlar. En tercer lugar, el narrador describe el parque como un “Versalles criollo como escenografía para el *ocio democrático*”(p. 9), el adjetivo “ocio” nos confirma que hay una valoración negativa de la democracia. *El Diccionario de la Real Academia* define ocio en los siguientes términos: “cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad”, por lo tanto, estaríamos en presencia de una ciudad que posee un sistema democrático inactivo e improductivo, cuyas autoridades, por consiguiente, serían holgazanes que permiten la continuación y subsistencia del sistema dictatorial anterior.

En consecuencia, los detalles analizados nos indican que el narrador describe irónicamente una ciudad democrática, pero con rasgos autoritarios provenientes del poder disciplinario y la herencia dictatorial al estar masivamente vigilada.¹⁵

Todos los detalles analizados hasta ahora están reforzados por un detalle gramatical. Nos referimos al nexo adversativo “A pesar”. Los *ilativos* adversativos unen oraciones o palabras que están en oposición o son contrarias en su significado. En el caso de la crónica de Lemebel esta oposición se da básicamente en dos ámbitos. El primero tiene relación con lo que acabamos de explicar: en el texto se hace referencia paródicamente a una ciudad democrática, pero con rasgos dictatoriales. En segundo lugar, se representa una ciudad controlada, pero en ella hay resistencia al poder, aspecto al que nos referiremos a continuación.

Habíamos señalado que la crónica de Lemebel se estructura conforme a un eje que denominamos luz/sombra. La sombra, a diferencia de la luz, está relacionada con la transgresión y con la violación al dispositivo disciplinario. El texto evidencia este aspecto mostrando el lado oscuro de “la senda iluminada

14 El subrayado es nuestro.

15 La figura del alcalde también nos remite a *1984*, la novela de Orwell en la que el Gran Hermano cuenta con todo un sistema de vigilancia para controlar a todos los individuos al igual que el alcalde en la crónica de Lemebel.

de la legalidad” (p.10) al referirse a los encuentros sexuales. Así la sombra adquiere un carácter protector, porque al encubrir a los sujetos, igualmente los resguarda del “halógeno delator” y de todo el dispositivo que los controla. Este aspecto es descrito mediante sustantivos comunes y adjetivos¹⁶ que remiten a la oscuridad. Leemos en el texto:

Aún así, con todo este aparataje de vigilancia, más allá del atardecer bronceado por el smog de la urbe. Cuando cae la *sombra* lejos del radio fichado por los faroles (p. 9) los parques de *noche* florecen en rocío de perlas solitarias (p.12), la cuncuna que toma su forma en el penetrar y ser penetrado bajo el *follaje turbio* de los acacios (p.13).¹⁷

Ante la falta de luz, que implica escapar de la férrea vigilancia instalada en el parque, los individuos infringen, quebrantan la legalidad surgiendo así la resistencia al poder. Michel Foucault (2000:82) afirma que el poder es “lo que dice no” y el enfrentamiento con el poder concebido de esta forma aparece como transgresión. Además plantea que las relaciones de poder son intrínsecas a otros tipos de relación: de producción, de alianza, de familia, de sexualidad, y asevera que “no hay relaciones de poder sin resistencias, que éstas son tanto o más eficaces en cuanto se forman en el lugar exacto en que se ejercen las relaciones de poder.”

Una forma de resistencia es el devenir¹⁸ animal de los sujetos, en la terminología de Deleuze y Guattari¹⁹. El sujeto deviene animal al tener sexo con otro en el parque. Leemos en el texto:

16 Sobre el adjetivo Pimentel (2001: 36) señala que es el instrumento privilegiado de una descripción, ya que contribuye notablemente en el fenómeno de expansión textual que es la descripción. También comenta que el adjetivo, en relación con el nombre, cumple una “importante función calificativa, y por lo tanto particularizante, que intensifica la ilusión de realidad. Pimentel (2001: 26) también considera el adjetivo, el adverbio y toda clase de frases cuya función es calificativa, constituyen los instrumentos lingüísticos privilegiados para dar cuenta de todas las propiedades que el objeto posee morfológicamente o por atribución.”

17 El subrayado es nuestro.

18 Lemebel en una entrevista con F. Blanco y J. Gelpí se refiere al concepto de devenir de Deleuze y afirma: “Como no va a resultar fácil para mí entender lo que es el devenir. Los pobladores, las barriadas cariocas, los cinturones periféricos, los travestis callejeros saben lo que el devenir. Lo practican a diario ... pasar por el ojo de una aguja sin ser rico ni camello, deslizarse de un momento espinudo a otro, atento al cambio y exclusivamente por sobrevivencia, por necesidad corporal de proteger el pellejo, por generar algo distinto del mercado neoliberal y su abulia burguesa. En este sentido, resulta interesante corporeizar ese discurso, entenderlo como urgencia política.” Véase: “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” que aparece en el libro *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*, páginas 151- 159.

19 Para el concepto de devenir animal, véase *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, especialmente las páginas 244 - 249.

Cuando cae la sombra lejos del radio fichado por los faroles. Apenas tocando la basta mojada de la espesura, se asoma la punta de un pie que agarrotado hinca las uñas en la tierra. Un pie que perdió su zapatilla en la horcajada del sexo apurado, por la paranoia del espacio público. (pp. 9-10)

El narrador hace una descripción metonímica, porque se centra en el pie, en las uñas para evidenciar al sujeto que captura un gen animal, obligado por la “paranoia del espacio público.”

Todas las descripciones posteriores a la representación de los encuentros sexuales también están marcadas por las alusiones a animales, específicamente a ofidios. Por ejemplo, “el amancebamiento de *culebras* que se frotan en el pasto” (p. 10); “por eso cruza el enramaje de sus plumas y no le importa coagularse con otros hombres, que *serpentean* los senderos como *anacondas* perdidas, como *serpientes* de cabezas rojas que se reconocen por el semáforo urgido de sus rubíes” (p. 11-12). “obreros, empleados, escolares, seminaristas, se transforman en *ofidios* que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles” (p.12)²⁰ Los cuerpos que transgreden la ley se convierten en serpientes²¹ y el narrador se refiere a ellos utilizando metáforas, recurso estilístico característico de la prosa lemebeliana.²²

Pimentel (2001: 94-108) define la metáfora como “la interacción de dos campos semánticos diferentes” y señala que el enunciado metafórico propone una “identidad imposible entre ambos, obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido”. Además plantea que la metáfora tiene la peculiaridad de “proyectar espacios diegéticos no reales, aunque con un valor icónico mayor que el de los otros.” En el caso de la crónica que estamos analizando, las metáforas tienen un componente sexual que permite visualizar el devenir de los cuerpos transgresores que escapan de la sociedad disciplinaria. Y el fragmento que mejor visualiza el quebrantamiento del orden establecido por el poder disciplinario es el último de los citados: “obreros,

20 El subrayado es nuestro.

21 Chevalier y Gheerbrant (1995) señalan que la serpiente encarna la psique inferior, el psiquismo oscuro, lo raro, incomprendible o misterioso. Sostienen que en el plano humano, es “el doble símbolo del alma y de la libido”. Para Bachelard es “uno de los arquetipos más importantes del alma humana.” En el arquetipo del relato bíblico simboliza la lujuria.

22 Leonidas Morales (2009: 230) ha destacado que dentro de los recursos retóricos de Lemebel se encuentran la metáfora y la metonimia. Afirma que en el escritor “hay una suerte de intensificación del barroquismo en una determinada dirección: la de un preciosismo que hace entrar a su lenguaje en la categoría inconfundible de lo cursi. La metáfora parece ser el recurso retórico predilecto de esta cursilería, asociada a lo que también es una constante de la escritura de Lemebel: su sexualización generalizada. Dentro de esta sexualización, la cursilería parece alcanzar su apoteosis cuando involucra lo genital.”

empleados, escolares, seminaristas, se transforman en *ofidios* que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles” (p.12). Esta descripción muestra el devenir de los cuerpos desde el sistema disciplinario a la transgresión, porque evidencia como los miembros de la sociedad abandonan sus respectivos estamentos dentro del cuerpo social para convertirse en ofidios, mimetizándose en un cuerpo colectivo. Este aspecto queda evidenciado en los siguientes detalles presentes en la cita aludida. Por ejemplo, “obreros, empleados” hacen referencia a la sociedad industrializada; “escolares”, lógicamente, a la escuela; “seminaristas”, a la Iglesia. Vale decir, entonces, que en la crónica se representan los lugares en que el poder, mediante la minucia, ha puesto mayor control y regulación (colegios, iglesia). No obstante, en la crónica de Lemebel se evidencia el infringimiento a los dispositivos de control y regulación del cuerpo. Por tales razones, podemos plantear que las metáforas de este quebrantamiento pasan a constituirse además en metáforas del desacato al poder represor.

La transgresión al poder disciplinario se textualiza también con rasgos carnavalescos desde la perspectiva de Bajtin (1998:15), quien afirma que las fiestas carnavalescas significan “el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.” En el caso de la crónica que estamos analizando, el aspecto carnavalesco está relacionado también con la sombra, que es uno de los ejes que hemos planteado para el análisis. La sombra está vinculada a la ruptura, a la transgresión, a la violación del dispositivo disciplinario que implica, en este caso, escapar de la luz que representa “la senda iluminada de la legalidad”. En la sombra, en la noche, y lejos del “halógeno delator”, se produce la “liberación transitoria” de los cuerpos que no tienen cabida en la ciudad neoliberal. Los cuerpos no están individualizados como ocurre en el parque con la luz del día y con todos los mecanismos de control y regulación (cámaras de vigilancia, cámaras de filmación, focos y lentes camuflados), sino que es un todo, se representa lo colectivo.

Leemos en la crónica:

Los parques de noche florecen en rocío de perlas solitarias, en lluvia de arroz que derraman los círculos de manuelas, como ecología pasional que circunda a la pareja. Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de infancia ... Así pene a mano, mano a mano y pene ajeno, forman una rueda que colectiviza el gesto negado en un carrusel de manoseos, en un “corre que te pillo” de toqueteo y agarrón. Una danza tribal donde cada quien engancha su carro en el expreso de la medianoche, enrielando la cuncuna que toma su forma en

el penetrar y ser penetrado bajo el follaje turbio de los acacios. Un rito ancestral en ronda lechosa espejea la luna llena, la rebota en centrífugas voyeurs más tímidas que palpitan en la taquicardia de la manopla entre los yuyos. (pp. 12-13)

Es evidente en la descripción la presencia de lo que llama Morales (2009:230) “cursilería”. “Rocío de perlas solitarias” es una imagen cursi, que desata otras, como “lluvia de arroz”, metáfora de semen o “enrielandó la cuncuna”, metáfora del pene erecto, imágenes todas profundamente sexualizadas, ya que las “perlas de rocío” pueden aludir, también, a la eyaculación. Hay una sexualización del lenguaje, en los términos del crítico aludido, que para nosotros es una retórica sexualizada altamente provocativa.

Por conclusión, el ámbito o el polo de la sombra está, asimismo sexualizado, en oposición a los recintos de la luz que son asexuados. Así, la sombra es sexo, cuerpo palpitante de deseo y la luz el espacio que expulsa el cuerpo y el deseo. La luz adquiere así un carácter violento. En relación al cuerpo, estrictamente, éste no es expulsado totalmente, porque persisten partes de él alejadas de cualquiera connotación sexual, como, por ejemplo, el cabello rubio de los niños, al inicio del relato, que apunta, más bien, a un significado irónicamente clasista.

La oposición entre sombra y luz, desde esta perspectiva, se acerca más bien a la disyunción propuesta por Octavio Paz (1991: 11) de cuerpo versus no cuerpo, y más concretamente, de culo versus cara. El culo como la “otra cara” vergonzante y por ello oculta, tapada, casi secreta. Lemebel la desoculta, la expone abiertamente. El culo en sus crónicas gesticula, hace muecas, ríe, sufre, goza. La cara, por el contrario, se invisibiliza a pesar de estar a la luz; el escribir invisibiliza, queremos decir que cede su lugar al culo, a los órganos sexuales y esta cesión produce incomodidad en el lector que tiende a rechazarla, a reírse o banalizarla. Desde este punto, podemos entender que la estética cursi es un recurso para introducir de contrabando el polo del culo, buscando dos efectos: disimular la subversión a través de este uso estereotipado del lenguaje y lograr transformar a éste en cuerpo. Queremos decir que las palabras, sin dejar de ser signos, se animan y cobran cuerpo. Así, la crónica de Lemebel se hace equivalente al rito y la fiesta, el texto es un organismo que emite imágenes, en términos de Paz (1991:20) “convierte al lenguaje en cuerpo”. En esta línea “Anacondas en el parque” trabaja con una metáfora descendente: el sexo se transforma en cara. Los sujetos, agentes o personajes de la crónica no tienen cara, sólo sexo; más bien, el sexo es cara. “El falo y el coño” -escribe Paz (1991:25)- son emisores de símbolos. Son el lenguaje pasional del cuerpo. Podríamos decir que en Lemebel, en toda la obra de Lemebel, la comunicación se

realiza a través de una lengua erotizada, que siguiendo a Paz (1991: 25), sería la forma más perfecta de comunicación.

La crónica también hace visible que la transgresión al poder disciplinario, es fuertemente reprimida en el momento en que los jóvenes infractores son sorprendidos por los policías, representantes del poder que despliega sus tentáculos para sancionar el desacato. Leemos en el texto:

Noche de ronda que ronda lunática y se corta como un collar lácteo al *silbato policiaco*. Al lampareo púrpura de *la sirena* que fragmenta nalgas y escrotos, sangrando la fiesta con su parpadeo estroboscópico. A *lumazo limpio* arremete la ley en los timbales huecos de las espaldas, al ritmo safari de su falo-carga poderosa. Entre el *apaleo* tratan de correr pero caen al suelo engrillados por los pantalones, cubriéndose con las manos los gladiolos sexuales, aún tibios y deshojados por la sorpresa. Pero las *linternas* revuelven la maleza y *latigan* sus lomos camuflados en el terciopelo frío de las violetas ... Alguien en un intento desesperado zigzaguea los autos de la costanera y alcanza el puente perseguido por los *disparos*. En un salto suicida vuela sobre las barandas y cae al río siendo tragado por las aguas. El cadáver aparece días después ovillado de mugres en la ribera del Parque de Los Reyes. La foto del diario lo muestra como un pellejo de reptil abandonado entre las piedras. (p. 13)²³

Cabe destacar que este hecho del acontecer textual ocurre en la noche, en la sombra, es decir, fuera del espacio iluminado que en el texto equivale a lo legal, lo permitido, a la cara privilegiada por la sociedad. La “sombra” es el culo perseguido a “lumazo limpio”, donde luma lo podemos entender freudianamente como falo. Doble imagen fálica: la del gozo y el golpe, la del falo sombrío y la del falo luminoso.

El poder disciplinario, altamente coercitivo, tiene todo bajo un riguroso control y nadie puede escapar de él; y el que lo intente terminará en la muerte tal como lo evidencia el texto. El joven homosexual, al escapar de la represión policíaca, muere, y su cadáver adquiere la forma de un objeto insignificante, en efecto, “la foto del diario lo muestra como un *pellejo de reptil*”²⁴. El *Diccionario de la Real Academia Española* define pellejo como “piel de animal, especialmente cuando está separada del cuerpo.” Centrándonos en este detalle, podemos decir, que el individuo que transgrede la ley pierde sus rasgos humanos. El poder lo reprime, lo cosifica al transformarlo en algo inservible (piel de animal) y lo expulsa para que no altere el orden establecido. De esta forma, el devenir animal que da inicio a la transgresión al poder, y que implica además establecer

23 El subrayado es nuestro.

24 El subrayado es nuestro.

otro tipo de comunicación con el otro, culmina en la muerte. En consecuencia, el devenir animal en la crónica equivale a comunicación y muerte.

El ritual de expulsión en el texto también está relacionado con la luz y la sombra, porque el poder equivale a “la senda iluminada de la legalidad” donde se sitúan los individuos útiles, dóciles y obedientes en la terminología de Foucault. Por el contrario, todos aquellos que están en la sombra y que son desobedientes al quebrantar el orden establecido, les espera la represión violenta y la muerte.

La crónica nos muestra una ciudad neoliberal que guarda las huellas de una dictadura, y reprime, expulsa y da muerte a todo el que vaya en contra de lo establecido. El modelo de sociedad que nos presenta está singularizada por la intolerancia, la violencia y la deshumanización, la luz asexuada.

3. Conclusiones

Pimentel (2001:31) afirma, como escribimos, que el espacio construido en el mundo ficcional “nunca es neutro”, por el contrario, plantea que está cargado de significaciones que cada autor le atribuye. En el caso de Pedro Lemebel esta afirmación cobra plena vigencia, especialmente porque el autor se enuncia explícitamente en su condición de homosexual y desde esta perspectiva marginal construye sus textos cronísticos.

En la crónica “Anacondas en el parque” elabora un mundo narrativo que posee los rasgos distintivos de un espacio abierto, un espacio público, en el que el poder trata de ejercer el disciplinamiento de los cuerpos a través del detalle, detalles que son ironizados, parodiados, incluso carnavalizados. El texto está estructurado conforme a un eje que denominamos luz/sombra debido a que está descrito en ambas dimensiones. La luz asexuada está presente en el parque representado en el texto, mediante una serie de dispositivos que permiten controlar y regular los cuerpos como el “halógeno delator”, las “cámaras de filmación”, los “focos y lentes camuflados”. Los dispositivos de control y regulación están encubiertos en el espacio público que en el texto equivale a la “senda iluminada de la legalidad” y tienen como objetivo fundamental impedir cualquier tipo de transgresión.

Sin embargo, el texto actualiza los postulados de Michel Foucault, quien afirma “Donde hay poder, hay resistencia” y describe la transgresión al poder disciplinario que en la crónica está singularizada por los encuentros sexuales ilícitos, los cuales se desarrollan lejos del “halógeno delator”, es decir, en la sombra, en la oscuridad. En este espacio de la sombra, Lemebel expone abier-

tamente, a través de una lengua erotizada, la otra cara, vale decir, el cuerpo, el sexo y el deseo. Este desacato es descrito mediante el devenir animal de los cuerpos que escapan de la sociedad disciplinaria y que carnavalizan el deseo en un ritual colectivo, diciéndole “no” al poder. La otra forma de resistencia es la risa, la parodia del autoritarismo ya referida. Sin embargo, el infringimiento es fuertemente reprimido por el poder que controla y regula los cuerpos, y termina con la representación de un ritual de expulsión, con la muerte del infractor. La ciudad, regida por la “paranoia del espacio público”, expulsa, elimina, desecha al elemento perturbador. De esta forma, podemos afirmar que en base al análisis del detalle, la ciudad neoliberal y postdictatorial representada en la crónica de Lemebel, exhibe una sociedad intolerante, deshumanizada y violenta que castiga cualquier manifestación de las minorías sexuales. Así, en la crónica el sexo es una forma de comunicación con el otro, pero termina en la muerte, porque los parques están regidos por “la poda del deseo ciudadano”.

Asimismo, demostramos que la ideología del autor está presente en los detalles. En efecto, el análisis del detalle disciplinario nos condujo a plantear que la dictadura aún está presente en la minucia y que el narrador de la crónica tiene una percepción crítica, negativa e irónica del sistema democrático representado en el texto. Es una ciudad democrática pero con rasgos dictatoriales que elimina todo intento de manifestación de las minorías sexuales, excluidas de la urbe neoliberal.

Referencias bibliográficas

- AMÍCOLA, José (2009) “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira) en *Revista Olivar*12; pp. 181-197. Disponible en: www.scielo.org.ar/pdf/olivar
- BARTHES, Roland (1968) “El efecto de realidad”. Recuperado de <http://losdependientes.com.ar/uploads>
- BAJTIN, Mijail (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLANCO, Fernando (2004) “Comunicación política y memoria en la escritura de Pedro Lemebel” en *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones.
- BLANCO, Fernando (2009) “Homoerotismo en la Narrativa Chilena post Pinochet”, en *Revista Nuestra América* N° 7, Agosto-Diciembre, 59-74. Recuperado de bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2685/3/59-74.pdf
- BLANCO, Fernando y Gelpí, Juan (2004) “El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel” en *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones.

- CIRLOT, Juan Eduardo (2003) *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant (1986) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- DELEUZE, G. y F. Guattari (2000) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- DONOSO, Jaime (2005) “Comunidad y Homoerotismo: La transgresión y la política en la crónica de Lemebel” en *Taller de Letras* 36; pp. 73- 96. Recuperado de www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl36_4.pdf
- FERRATER Mora, José (1975) *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FOUCAULT, Michel (2008) *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- FOUCAULT, Michel (2000) *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUERRA, Lucía (2000) “Cuidad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel” en *Revista Chilena de Literatura*, 56; pp. 71-92.
- JAY, Martín (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- JEFTANOVIC, Andrea. “Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes”. Recuperado de <http://www.letra.s5.com/lemebel50.htm>
- LEMEBEL Pedro (1995) *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*. Santiago (Chile): Cuarto Propio.
- LLANOS, Bernardita (2004) “Masculinidad, Estado y violencia en la ciudad neoliberal”, en *Reinas de otro cielo. Modernidad y autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago: LOM Ediciones.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010) “Pedro Lemebel: “Yo no sabía cómo se escribía en tu mundo raro” o el barroco desclosetado” en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Fernando Blanco y Juan Poblete editores. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- MORALES, Leonidas (2009) “Pedro Lemebel: género y sociedad” en *Aisthesis* (online) 46, pp. 222-235. Recuperado de http://www.scielo.cl/php?script=sci_arttext&pid=s07181200900012&lng=es&nrm=iso>.ISSN0781-7181.
- MORAÑA, Mabel (2010) “La escritura del límite. Repetición, diferencia y ruina en Pedro Lemebel”, en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Fernando Blanco y Juan Poblete editores. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- PALAUERSICH, Diana (2010) “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco afán* de Pedro Lemebel, en *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Fernando Blanco y Juan Poblete editores. Chile: Editorial Cuarto Propio.

- PASTÉN, J. Agustín (2007) “Paseo crítico por una crónica testimonial: de *La esquina es mi corazón* a *Adiós mariquita linda* de Pedro Lemebel”, en: *Revista A Contra Corriente*, Vol. 4, N° 2, pp. 103-142. Recuperado de www.ncsu.edu/project/accontracorriente
- PAZ, Octavio (1991) *Conjunciones y disyunciones*. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001) *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo Veintiuno Editores.

REVISTA DE REVISTAS

Lengua y Sociedad. Revista del Instituto de Investigaciones de Lingüística Aplicada. Volumen 14, Nº 2, 2014; 107 pp.

El último número de la revista del Instituto de Lingüística Aplicada (CILA) presenta seis trabajos que cubren un amplio rango de temas dentro de la disciplina: desde la fonética hasta el discurso, en lenguas vigentes y extintas, en lingüística amazónica, andina e hispánica, y en lingüística general, histórica, sociolingüística y aplicada.

El primer de esos trabajos, perteneciente a Miguel García, es un estudio fonético-fonológico de la duración vocálica del español –o castellano– de Pucallpa, comparada con la del de Lima. Mediante el uso del programa Praat, el autor encuentra que las vocales de la variedad pucallpina son sistemáticamente más largas que las de la variedad limeña y a partir de esto concluye, ya en el marco fonológico del modelo métrico autosegmental, que sería dicha característica la que determinaría la ubicación del pico de la F0 y, por tanto, los patrones entonacionales de la variedad en cuestión.

El segundo trabajo, de Pedro Falcón Ccenta y Licett Ramos Ríos, es un estudio sociolingüístico de los sintagmas nominales del castellano de bilingües asháninka-castellano residentes en Lima Metropolitana. Los autores hallan que los diversos procesos morfosintácticos presentes en las elicitaciones de los colaboradores –como omisión del artículo, discordancias, doble posesión, entre otros– muestran una mayor correlación con el tiempo de residencia en Lima: a menor tiempo de residencia, mayor ocurrencia de dichos procesos.

El tercer trabajo, de Carlos Alberto Faucet Pareja –quien escribe–, consiste en una demostración de las dificultades en el estudio de la lengua puquina, tal como esta quedó codificada en el documento catequístico del siglo XVII, *Rituale Seu Manuale Peruanum*. El autor realiza la demostración mediante el estudio del estatus gramatical de los marcadores de persona poseedora y concluye que, por su codificación tan irregular, el puquina del *Rituale* no permite determinar inequívocamente si dichos marcadores fueron formas libres o ligadas.

El cuarto trabajo, correspondiente a un equipo compuesto por Jairo Valqui, Rosario Cosar, Pamela Jiménez, Licett Ramos y Pier Suclupe, es un estudio que revisa experiencias en la documentación de lenguas peruanas y en el que se destaca que si las documentaciones apuntan tanto al registro como

a la descripción y son, además, sistemáticas, multidisciplinarias, realizadas en colaboración con la comunidad y con el apoyo de herramientas digitales, pueden producir beneficios para los hablantes, las lenguas, la disciplina lingüística e incluso otras disciplinas. Los autores sugieren la extensión de esta metodología para toda práctica lingüística.

El quinto trabajo, del equipo compuesto por María Gonzáles R., Prascedes Carrión R. y Maritza Espinoza L., consiste en la explicitación de un instrumento que sirva para la evaluación de las habilidades argumentativas escritas de los estudiantes universitarios ingresantes y que permita luego la confección de una didáctica pertinente para el desarrollo de dichas habilidades.

El sexto y último trabajo, de Fernando Maldonado Alegre, es un repaso del proceso morfológico de composición en castellano y del compuesto *papaúpa*, el cual, por la particularidad de que uno de sus elementos integrantes ha sido originalmente una interjección, patentizaría la creatividad del hablante y la singularidad del castellano peruano.

Finalmente, aunque cada uno de los seis trabajos del nuevo número de la revista en cuestión constituye un logro, quisiera enfatizar un poco más los aportes de dos de ellos: el trabajo de García y el del equipo conformado por Gonzales, Carrión y Espinoza. El primero ofrece un análisis serio y detallado de una variedad de la cual hasta ahora solo se tenía un conocimiento muy intuitivo, de modo que dicho trabajo es un paso más en el camino abierto por las obras más generales de Alberto Escobar, Luis Hernán Ramírez y Alberto Chirif; el segundo, entre tanto, sentaría las bases para la mejora del desempeño académico de los universitarios, lo cual no es poca cosa si se considera que la formación universitaria tiene consecuencias no solo en el nivel profesional sino también en el personal y social. Por ello, con esta publicación, la revista “Lengua y Sociedad” entrega un buen número y tiende el puente entre universidad y sociedad al que siempre se debería aspirar (**Carlos Alberto Faucet Pareja**).

RESEÑAS

Edith Pérez Orozco y Paul Asto Valdez, editores

Cuadernos Urgentes: Augusto Higa Oshiro

Lima: Distopía Editores, 2015; 130 pp.

Existe un imperativo crítico que entraña descubrir la complejidad poética de un escritor. Ya lo manifestaba Antonio Cornejo Polar: “Cuando un escritor escribe, escribe todo de él. Es decir, escribe su ser político, su ser religioso, su ser estético...”. De esta manera, a través de este imperativo, no debería eludirse el análisis de la construcción de las representaciones literarias dentro del heterogéneo entramado de los procesos socioculturales de las realidades que rodean al escritor.

La obra de Augusto Higa no está exenta de esta aproximación, la cual nos permitirá evidenciar las múltiples aristas de su obra. En esta dirección, *Cuadernos urgentes: Augusto Higa Oshiro* (Paul Asto Valdez y Edith Pérez Orozco, editores) es un libro que reúne siete textos académicos, de autores peruanos y extranjeros, cuyo objetivo es reflexionar sobre el diverso mundo narrativo de Higa, considerando su semántica *nikkei*, los conflictos identitarios, aspectos de subalternidad, el tópico de la migración, la ubicación de su obra en el proceso de la literatura peruana, entre otros temas.

El ensayo inicial, publicado por primera vez en inglés, es de la japonesa Shigeko Mato. Con el título “Imaginando lo innegociable. Esencia y las diferencias en *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* de Augusto Higa Oshiro”, la estudiosa aplica la idea de “el extrañamiento” de Homi Bhabha para analizar de qué manera esta categoría se desarrolla en el protagonista desde su espacio familiar, espacio que le ocasiona desorientación y desequilibrio. Al instrumento teórico de Bhabha, que explora “la imagen perturbada y problemática de un hogar estable, y la gradual movilización en diferentes lugares llamados hogar, las que desorientan la mente de Nakamatsu” (p. 20), se suma el de Gloria Anzaldúa con la idea de hogar e identidad de la mestiza. A pesar de que aclara que la condición colonial o postcolonial del protagonista no le permite configurarse como un sujeto que se encuentra en un “momento de extrañamiento”, su estado de ciudadano híbrido condiciona que imagine la manera de subsistir con su ambigua identidad en el naufragio de sus condiciones.

En el estudio “La locura literaria como vehículo de autorrevelación cultural en *La Iluminación de Katzuo Nakamatsu* y *Japón no da dos oportunidades* de Augusto Higa”, el español Ignacio López-Calvo se centra en el análisis de la autodefinición y las alteraciones de identidad a través del empleo del *kensho* en la representación de Katzuo. El crítico complementa su estudio con el testimonio *Japón no da dos oportunidades*, porque le interesa enfocar la perspectiva real de este texto con la experiencia del propio escritor en Japón. Al analizar los textos y contrastarlos, López-Calvo observa que en ambos se estarían articulando las transformaciones de “desetnificación” y “reetnificación” dentro de la comunidad cultural japonesa. En relación con *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*, observa que el sentimiento desarraigado del personaje y su desplazamiento cultural no le permiten sentirse en casa (ni en la comunidad *nikkei*, ni en la cultura criolla). Sin embargo, será mediante la iluminación que Katzuo experimentará el *kensho*, es decir, percibirá “una experiencia iluminativa en la que uno ve su propia naturaleza o el verdadero yo” (p. 57).

El joven investigador Paul Asto Valdez, por medio de los planteamientos de Spivak y Guha, propone una lectura desde los estudios subalternos. De esta manera, sugiere el abandono de Katzuo como intelectual orgánico para adentrarse en lo subalterno a través de la articulación

de la locura. En su artículo “La locura como una aproximación a la voz subalterna en *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*”, afirma que la novela se mueve a través de tres instancias narrativas esenciales: “el abandono del intelectual orgánico, la locura y la iluminación”. Asimismo, añade que estas se organizan mediante la locura, la cual actúa como un medio subalternizador. Por ello, la idea de regresión que plantea se produce cuando el personaje, en su estancia de enajenación, está perdiendo los códigos dominantes hasta llegar al *satori*, y es recién por intermedio de esta experiencia que accede a la voz de subalterno. Esta representación origina una visión diferente de aquella vinculada por la opresión a la comunidad japonesa; ahora, al parecer, se forma una conciencia subalterna, pues el “oprimido desea convertirse en opresor” (p. 71); concepción más cercana a Guha.

Por su parte, Jorge Terán, en “Identidad, marginalidad y belleza. Apuntes para una lectura de *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* de Augusto Higa Oshiro”, identifica tres momentos narrativos en la escritura del narrador *nisei*: “el conflicto y marginalidad en la urbe”, “el conflicto identitario” y “el conflicto político”. Estos tres momentos responden, en una primera etapa, a la narrativa urbana, vinculada con su paso por el Grupo Narración; el segundo, a la narrativa *nikkei* y toda su carga semántica con

los problemas de identidad que subyacen en *Japón no da oportunidades*, *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*, *Okinawa existe* y *Gaijin*; y el último, el del tema de la violencia, a propósito de su novela *Saber matar, saber morir*. También, el profesor sanmarquino, en la segunda parte de su texto, advierte que *La Iluminación de...* se organiza en torno a dos elementos: la marginalidad, en sus coordenadas social y cultural, y la búsqueda de la belleza en un medio marginal; elementos que generan dinámicas y tensiones que mostrarían la discusión, “desde la literatura, (sobre) el trauma aún sin resolver, acerca de las múltiples formas de peruanidad” (p. 89).

Por otro lado, además del interés de *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*, en el artículo “*Japón no da dos oportunidades*”, Lilian Farías Irrazábal aborda el tema de la migración en el texto testimonial en mención. Apoyándose en la concepción de los sujetos migrantes de Abril Trigo, observa la complejidad hermética que han experimentado los descendientes de los primeros migrantes para integrarse en la comunidad nipona. A su vez, Edith Pérez Orozco, en “Imaginarios, sujetos de frontera y contexto en *Gaijin* de Augusto Higa Oshiro”, dentro del enfoque de “la representación de imaginarios del discurso” (Pechaux), “la configuración como sujeto fronterizo” (Anzaldúa) y “la representación de los modelos de contexto” (Van Dijk),

aborda las variadas formas de marginalidad y la construcción del sujeto en sus complejas direcciones de identidad. En el artículo “La configuración del intelectual degradado en el *Final del Porvenir* de Augusto Higa”, Miguel Cornelio Ramos analiza “el proceso de (de) formación del intelectual” en el personaje Matías, quien, según su lectura, va despojándose paulatinamente de su carácter físico e intelectual para terminar en un proceso de degradación, lo cual liquida su creencia en los proyectos colectivistas. Así, inserta a este texto en el grupo de novelas de aprendizaje de los años 90 en relación con las de otros autores (Ampuero, Pita y Malca).

Por último, la aparición del primer número de *Cuadernos urgentes*, dedicado a la narrativa de Augusto Higa, constituye un aporte importante por dos razones. En primer lugar, rescata, desde la reflexión crítica y académica, y su discusión y problematización, el significativo universo ficcional que ha configurado Higa, lo que confirma que sus mundos representados – premunido de una impronta de plurales aristas – se insertan notablemente en las coordenadas dinámicas de la relación entre literatura y sociedad. De allí que el autor sea considerado un agente clave en el proceso de la literatura peruana. Además, tal como se menciona en el exordio, estos trabajos publicados deben ser considerados una invitación para que se continúe (re)pensando la escritura del

autor *nisei*, debido a que existen temas aún pendientes que no han sido estudiados. En segundo lugar, brinda un nuevo espacio a fin de que la lectura crítica, a través de múltiples enfoques teóricos, amplíe las reflexiones sobre autores y/o temas relevantes.

En este sentido, esta publicación se suma a aquellas revistas y libros especializados en nuestro medio en el propósito de enriquecer y ampliar los horizontes de pensamiento y debates referentes al quehacer literario (*Yoni Príncipe Hernández*).

José Antonio Mazzoti

Encontrando un Inca. Ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega.

Salem, Nueva York, Lima, Axiara Editions, 2016; 236pp.

Los estudios garcilasistas han experimentado grandes avances en los últimos años, tanto en el Perú como en Estados Unidos y Europa. No hay duda de que la figura del llamado “primer mestizo” genera un *corpus* cada vez más heterogéneo, pero siempre articulado y orgánico, extendido a múltiples dimensiones del quehacer intelectual, académico humanístico o científico-social. La conmemoración de los cuatrocientos años de su muerte sirve de escenario a una serie de nuevas publicaciones que prosiguen la construcción de un discurso teórico-reflexivo en torno de la obra del Inca y su condición precursora desde un mundo colonial que estaba atravesando por sus primeras etapas durante la infancia del escritor. A los aportes de Miró Quesada, González Vigil, Durand, Max Hernández, entre otros grandes estudiosos, se suma *Encontrando a un Inca. Ensayos escogidos sobre el Inca Garcilaso de la Vega*, del investigador peruano José Antonio Mazzotti. Se trata de un conjunto de trabajos que el autor ha desarrollado a lo largo de varios años. El diálogo intertextual con un libro de Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca*, alude a un cierre y a un renacer en las preocupaciones por desentrañar la

compleja trama de la identidad histórica peruana.

En 1996, JAM publicó *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas*; propició, de este modo, una renovación en el ámbito de las exploraciones de un escritor del cual nos separan siglos. No obstante, su pensamiento es actual y reclama preguntas y respuestas a la altura de su complejidad. En su nueva entrega, Mazzotti se ha propuesto diseñar un recorrido amplio por este universo, de modo que la visión de conjunto dé cuenta plena de todas las dimensiones que involucra el concepto de memoria, trasplante cultural y sincretismo ideológico subyacentes en la obra del cusqueño. Sin duda todo ello cobra inusitado valor en la actualidad para un país que aún está en proceso de cambios colectivos. Ellos redefinen el concepto de identidad o de lo peruano en un país marcado por las secuelas traumáticas de la guerra interna, análogo al mundo conocido por Garcilaso, que a su vez nació de la colisión entre dos estructuras antagónicas en todos los planos y de una cruenta guerra entre facciones españolas.

El primer capítulo, “El Inca Garcilaso en su complejidad”, propone una

perspectiva histórico-biográfica, que describe los primeros años del autor, así como el paulatino emerger de la carrera de las letras en consonancia con la tradición de su familia española. Esta también destacó porque varios de sus miembros cultivaron por igual la escritura y la carrera de las armas. Luego de su viaje a España, gracias al apoyo del padre —caído en desgracia por una injusta acusación de felonía en el campo de batalla durante las guerras civiles entre conquistadores—, se consolidará su inclinación por el humanismo clásico, que cohabitará con el legado de su otra rama, la materna, descendiente de la nobleza cuzqueña. Se incluyen referencias a las obras del Inca. La sección culmina con una reflexión sobre la identidad americana, a la que Garcilaso contribuye de manera trascendental.

En el siguiente capítulo, “Garcilaso en el Inca Garcilaso”, Mazzotti plantea ideas sugerentes en torno de la genealogía del cronista, que se convierte en un instrumento en la comprensión de su psicología y de los impulsos vitales que dinamizaron su trayectoria como un puente entre los mundos en conflicto. Esto lo llevaría, dentro de los cánones renacentistas, a construir una visión particular de la historia y a, él mismo, resignificarse dentro de ella, adoptando un nombre distinto. La tercera parte, “La Florida del Inca, el Rey Alarico y el proceso de construcción identitaria en el Inca Garcilaso”, está dedicada a desentra-

ñar aquello que caracteriza al tratamiento que hace del pasado como una suerte de “verdad” sometida a metamorfosis sin alterar su esencialidad, utilizando “La Florida del Inca” como punto de apoyo.

Las secciones cuarta y quinta son complementarias, pues la primera de ellas aborda cuestiones relacionadas con las diferentes “construcciones” o “narrativas” que los cronistas elaboraron sobre la materia indígena, mientras que la segunda concentra esfuerzos en el saber andino de las edades remotas valiéndose de los pasajes iniciales de los *Comentarios reales*.

En el sexto, “El Inca y la cruz: Los Comentarios se persignan”, Mazzotti expone la problemática acerca de cómo el tratamiento de la historia anterior a la llegada de los españoles, es decir, el período de la expansión del Imperio, deberá amoldarse a las claves o códigos del cristianismo, lo cual permita justificar el porqué de la Conquista en términos de la incorporación de pueblos que viven en la gentilidad. Gracias a sus valores intrínsecos, aquellos pueden aspirar a convertirse en seguidores de la fe que hasta ese momento no les ha sido revelada, dado que se haya en un estadio anterior de la “historia de la salvación”.

Las secciones siete y ocho se concentran en cuestiones semánticas, simbólicas e iconográficas que el Inca expone en los *Comentarios*, estable-

ciendo una especie de cuadro de analogías y transposiciones de dos universos en principio irreconciliables, a las cuales el Cronista desea dotar de conexiones o elementos de vinculación que permitan establecer una continuidad en el tiempo, así como una lectura posible de la cosmovisión andina. La personalidad pionera del Inca reluce en cuanto a un esfuerzo por explicar una realidad desde la observación detallada de los rasgos externos, las costumbres de los pueblos y sus modelos de estructurar el cosmos.

El noveno capítulo, “Garcilaso y el *bien común*: mestizaje y posición política”, es uno de los más sugerentes del libro. En el texto, Mazzotti propone vías de comprensión acerca de cuáles son los planteamientos políticos del Inca en torno de la conducción de los súbditos en reino multiétnicos, donde juegue un papel preponderante una alianza entre los administradores españoles y la élite noble del Cusco. No anhela un retorno, ya imposible, a los días del esplendor inca, sino una sociedad modélica que garantice el bienestar dentro de los parámetros estamentales del antiguo régimen.

La siguiente sección, “Garcilaso y los orígenes del garcilacismo”, aborda con profundidad uno de los temas de mayores resonancias: los *Comentarios reales de los incas* como una pieza inserta en el imaginario del Perú sobre sí, especialmente a partir de cómo fue recibido el texto y las diversas

interpretaciones que fue produciendo a lo largo del tiempo. Por su parte, el penúltimo capítulo se concentra en el problema de las ediciones de los *Comentarios*, resaltando la necesidad de versiones que fijen el texto sin alargar innecesariamente las notas aclaratorias.

El cierre del libro, “El Inca Garcilaso y el sujeto migrante”, maneja con criterio y creatividad un concepto teórico en boga durante los últimos años y en cuya construcción fue crucial el aporte del recordado crítico, investigador y maestro Antonio Cornejo Polar. Mazzotti hace uso de ese instrumental con el objetivo de resaltar la condición precursora del Inca: el “primer historiador mestizo del continente”. Para ello, describe las cuatro formas de trasplante que encarnó en ese largo proceso de simbiosis cultural: lingüístico, onomástico, discursivo y geográfico. Sugiere Mazzotti que Garcilaso es un adelantado de la migración no solo en términos del espacio, sino de la subjetividad de quien debe ubicarse en territorios fronterizos o en intersecciones híbridas.

Sin duda “Encontrando un Inca” está llamado a convertirse en una referencia ineludible para todos aquellos que aspiren a iniciarse en los estudios garcilasistas. Brinda una visión panorámica de los aspectos relevantes y polémicos del tema. Para el especialista también es una fuente de mucha utilidad: describe “el estado del arte” y expone los avances y el

nivel al que han llegado los sondeos sobre un personaje y una obra determinantes en la historia de las ideas en el continente y en la elaboración del “relato” hisstorigráfico que lo constituye. El Inca es un fuerte estímulo en una gama amplia de órdenes. Y el hecho de que las interpelaciones rigurosas e imaginativas sobre su legado

se diversifiquen con abundancia es una prueba de que se ha convertido en un símbolo imperecedero de aquello que el Perú podría aún ser, citando a Basadre: no solo un problema, sino una posibilidad que instale a la nación definitivamente en el orbe (*José Güich Rodríguez*).