



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

LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD
DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Vol. 88, N.º 127, enero-junio 2017.
Lima, Perú

Letras

Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Acerca de la Revista

ISSN versión impresa: 0378-4878

ISSN versión electrónica: 2071-5072

Misión

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

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

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

Información básica:

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

Información básica:

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

Periodicidad

Semestral

Indexación

- DOAJ
- Redib
- Open Access Map
- Google Scholar
- Latindex
- Proquest
- Sherpa Romeo
- SciELO

Licencia

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Dirección Postal

Facultad de la Letras y Ciencias Humanas. Ciudad Universitaria de la UNMSM

Calle Germán Amézaga N° 375, Lima 1 - Perú

Teléfono: (511) 6197000 anexo 2801

Correo electrónico

revista.letras@unmsm.edu.pe

Letras
Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias
Humanas
Cuerpo Editorial

Director

José Carlos Ballón Vargas

Editor General

Alonso Estrada Cuzcano, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos., Perú

Comité Editor

Rubén Quiroz, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Marcel Velázquez, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Pedro Falcón Ccenta, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Alan Pisconte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Yolanda Westphalen Rodríguez, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Agustín Prado Alvarado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Nora Solís Aroni, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Comité Consultivo

Carlos García Bedoya Maguiña, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

jballonv@unmsm.edu.pe

Jesús Flores Vivar, Universidad Complutense de Madrid, España.

jmflores@ccinf.ucm.es

Rómulo Monte Alto, Universidade Federal de Minas Gerais

romulomalto@uol.com.br

José Antonio Moreiro, Universidad Carlos III de Madrid, España

jamore@bib.uc3m.es

Ulrich Muecke, Universität Hamburg, Alemaniamiguel

ulrich.muecke@uni-hamburg.de

Raúl Bueno, Dartmouth College, Estados Unidos

raul.bueno@dartmouth.edu

Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, Madrid, España

miguel.angel.garrido@cchs.csic.es

Ambrosio Velasco Gómez, Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM.

ambrosio@unam.mx

Yanna Hadatty Mora, Universidad Nacional Autónoma de México

yanna@unam.mx

Gestión de la revista electrónica

Luis Gutierrez Coral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

lgutierrezc@unmsm.edu.pe

Corrección y cuidado de la edición:

Odín del Pozo

LETRAS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS.

Vol. 88, N.º 127



enero-junio 2017

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

CONTENIDO

ESTUDIOS

Mercedes López-Baralt

El Inca Garcilaso, nuestro primer gran escritor.....4

Claudia Rodríguez Monarca

Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario.....31

Mauro Mamani Macedo

Representación del Pachakutiy en la poesía de César Guardia Mayorga.....55

Daisy Chumbimune Saravia

Feminidad china y control social: La crónica policial y la construcción discursiva de los inmigrantes chinos.....82

Américo Mudarra Montoya

Sobre el compromiso político del arte (y los artistas) en Pobre gente de París de Sebastián Salazar Bondy.....101

David Villena Saldaña

¿Qué es el funcionalismo?.....129

Comunicaciones cortas y avances de investigación

Rubén Quiroz Ávila

María Pizarro: posesión demoníaca y los nuevos controles epistémicos en el Perú colonial.....157

Yolanda Westphalen Rodríguez

César Moro: poeta híbrido y transnacional.....171

Jacqueline Oyarce-Cruz

Creación de un laboratorio de medios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Perú.....185

Valeria Saavedra Vásquez

Selfie como medio de comunicación del siglo XXI.....197

Reseñas

Carlos Ricardo Gonzales García

Flores Vivar, J. M., Coord. (2017). *Periodismo en nuevos formatos. Estados del arte del ciberperiodismo, narrativas y tecnologías emergentes*. Madrid, España: Fragua.....208

Rosario De La Cruz Huamán

Llanos, E. (2016). *La democracia y el progreso providencial. Análisis e interpretación de los conceptos: democracia, república, progreso y providencia en la filosofía política desarrollada en la Facultad de Letras de San Marcos a fines del siglo XIX y principios del XX (1869-1909)*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Agraria La Molina..... 212

Liliana Ramírez Durand

Valdivia Á., J. G. (2016). *Mariano Melgar 200 años: crítica, nación e independencia*. Arequipa, Perú: Centro de Investigación y Desarrollo Cultural del Sur del Perú, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana y Latinoamericana Editores.....215

Alonso Estrada-Cuzcano

Talavera-Ibarra, A. y Vega-Ramírez, A. de la (2016). Library Education in Peru: Historical and Future Perspectives. En M. Seadle, C. M. Chu, U. Stöckel y B. Crumpton (Eds.), *Educating the Profession: 40 years of the IFLA Section on Education and Training* (pp. 191-215). Berlín, Alemania: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.....219

ESTUDIOS

El Inca Garcilaso, nuestro primer gran escritor¹

Inca Garcilaso, our first great writer

Mercedes López-Baralt

Universidad de Puerto Rico²

Universidad Nacional Mayor de San Marcos³

Contacto: mercedeslopezbaralt@gmail.com

*Para Agustín Prado Alvarado,
con gratitud siempre renovada*

Resumen

En este ensayo, y desde los *Comentarios reales* y la *Historia general del Perú*, abordo los motivos que justifican el epíteto que hace años le vengo otorgando al Inca Garcilaso de la Vega: nuestro primer gran escritor. La primera parte examina el carácter literario de su escritura, considerando la simetría como su principio rector, la poesía de su prosa, la fuerza narrativa de sus cuentos, las alegorías de sus estampas líricas, su anticipación de la memoria autobiográfica como género moderno y la creación de personajes inolvidables y diálogos estremecedores. La segunda calibra el rol del Inca como mitólogo, y explica cómo su orfandad psíquica lo mueve a buscar figuras paternas que sustituyan al padre y a construirse a sí mismo como ente mítico andino: el *wakcha*. En su obra, el doble —noción mítica milenaria que la modernidad ha hecho suya para aludir a la complejidad del ser humano como ente conflictivo— se convierte en el tropo rector de la creación de sus personajes. Con un manejo magistral, nuestro Inca anticipa en más de dos siglos a Dostoievski. Concluyo ponderando las reverberaciones actuales de la lección magistral que nos ha dejado su celebración del mestizaje.

Palabras clave: El Inca escritor, el Inca mitólogo, orfandad psíquica, el doble, celebración del mestizaje.

Abstract

This essay examines two masterpieces authored by the Inca Garcilaso de la Vega, *The Royal Commentaries* and *The General History of Peru*, pointing to the qualities of his prose that justify his stature as our first Latin American writer. The first part considers symmetry as the guiding principle of his writing, its lyric quality, his appeal as a powerful narrator, his anticipation of the modern genre of

autobiography and his creation of unforgettable characters and moving dialogues. The second part approaches Garcilaso's role as mythologist, and explains how his psychic orphanhood moves him to seek paternal figures and to transform himself into the Andean mythical entity of the *wakcha*. In his works, the double - an ancestral notion which modernity has coined to explain man's complexity as a conflictive being - becomes the trope that lies behind the creation of his characters, anticipating in more than two centuries the master of the *doppelganger*, Dostoievski. The essay concludes with a reflection on the relevant presence of the Inca's ethical lesson: the celebration of crossbreeding.

Keywords: The Inca as a writer, the Inca as a mythologist, psychic orphanhood, the double, celebration of crossbreeding.

Recibido: 03.10.16

Aceptado: 14.05.17

Hace unos años, en *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011), intenté no solo explicar, sino explicarme el porqué de mi fascinación con nuestro primer escritor mestizo. Para contestar la reiterada pregunta que yo misma me hiciera en el pórtico, ¿por qué el Inca?, intenté precisar mis razones de amor. Quisiera evocarlas aquí.

En primer lugar, porque se trata de nuestro primer gran escritor latinoamericano. También del primer historiador y del primer etnólogo peruano. Que inicia no solo la literatura de su país, sino el canon literario hispanoamericano. Que estrena en el Perú la corriente fundacional de nuestras letras: la traducción de culturas, iniciada por fray Ramón Pané en 1498 en las Antillas⁴, en la que también se destacó el sin par Guaman Poma. Y que además de constituir el mito originario de la peruanidad mestiza, crea mitos, convirtiéndose a su vez en mitólogo. Empleo la palabra en el sentido que le da la Real Academia Española: aquel que sabe de mitos y que los crea.

En segundo lugar, porque se trata de un clásico. Lo antedicho lo explica, pero vale añadir otra dimensión de su universalidad⁵. Y es que Garcilaso, como lo han visto Iris Zavala (1992) y Edgar Montiel (2005), conversa con el futuro al anticipar las utopías de la modernidad. Porque si bien el Inca leyó la *Utopía* de Moro (1516), también influyó sobre el pensamiento filosófico occidental,

otorgándole sin saberlo un mentís a la equivocada certeza de que Europa fue la que siempre exportó a América sus saberes. La obra de nuestro primer mestizo influyó, en parte por sus traducciones⁶, no solo en *La ciudad del sol* de Campanella (1623), sino en la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon (1627), los *Tratados sobre el gobierno civil* de John Locke (1689), *El espíritu de las leyes* de Montesquieu (1747), *El código de la naturaleza* de Morelly (1755) y el libro de ciencia ficción *El año 2440*, de Louis Mercier (1772). El Inca también ha dejado su huella en los cuentos de Voltaire, en el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) y en el *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* de Rousseau (1755).

Sin embargo aún hay otras respuestas a la reiterada pregunta, ¿Por qué el Inca? Y ahora hablo como puertorriqueña. Garcilaso está muy cerca de nosotros, no empecé el aparente exotismo que los Andes puedan tener en el imaginario caribeño. Hay algo entrañable que nos hermana con él. El amor a la patria y la defensa irrenunciable de la identidad. Es mestizo, y celebra el epíteto con un orgullo premartiano, precarpenteriano, a voz en cuello: *me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él*. De ahí que en su obra se enseñoree la ambigüedad. La biculturalidad divide los *Comentarios reales* en dos partes: la primera celebra la memoria del mundo materno, incaico; la segunda, la conquista que lo destruyó. Contradicción a la que el Inca estaría acostumbrado desde niño, por la noción quechua de *tinku* o encuentro conflictivo entre las dos partes —*hanan* (alto) y *hurin* (bajo)— que dividen al Cuzco desde su fundación (como él mismo lo describe) y a cada comunidad andina, incluso hoy⁷. Esta dualidad que marca la cultura materna late tras su valor ético máspreciado: el *ayni* o la reciprocidad, que siempre involucra a dos. Sin emplear la palabra, el mismo Inca lo evoca cuando dice que saldó la deuda de gratitud que tenía con sus padres al dedicar un volumen de los *Comentarios reales* a cada uno de sus mundos, tan distantes⁸.

También se trata de un hombre colonizado cuyas estrategias de supervivencia y de recuperación de la dignidad, detonantes de la retórica del silencio, la entrelínea, la ironía, el tópicode la falsa humildad y, sobre todo, el arte de la glosa, producen —para emplear la frase de Lezama Lima (1971)—, un

singularísimo “arte de contraconquista”. En otras palabras, lo que Josefina Ludmer (1984) llama “las tretas del débil” para decir sus verdades, y que la censura no lo pudiera impedir. Guaman Poma —otra maravilla andina— gritó y vociferó desde la palabra y la imagen, y lo silenciaron durante tres siglos; Garcilaso, con su sabia elegancia de humanista, dijo y desdijo, convirtiéndose en autor canónico desde su primer libro, la traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo.

Lo que me lleva a la pulsión que late tras mis estudios garcilasistas: la perplejidad. Me refiero a las dificultades que tuve de estudiante para aceptar la ambigüedad de un cronista que celebra a la vez el imperio incaico y su destrucción. Dificultades compartidas por tantos lectores que por primera vez se enfrentan a su obra. Hoy empezamos a entender las contradicciones del Inca: más allá de aquellas debidas a la huella del omnipresente *tinku* andino, hay otras, impuestas a su escritura tanto por el mestizaje como por el coloniaje, y que redundan en negociaciones descolonizadoras que harían las delicias de pensadores como Franz Fanon (1961, 1973) y Homi Bhabha (1990), quienes han calado como nadie en los vericuetos psicoanalíticos de la mentalidad colonial. Pues la obra del Inca constituye un originalísimo *arte de bregar* andino. En nuestra isla, nombrada por Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho* (1976) como “colonia sucesiva de dos imperios”, la multifacética palabra nacional puertorriqueña, *bregar*, estudiada por Arcadio Díaz Quiñones (2000), alude, sobre todo, a negociar en condiciones de inferioridad. En el caso del Inca, se trata de negociaciones convertidas con suprema maestría en materia literaria. Por otra parte, la aceptación de estas contradicciones es la consecuencia necesaria no solo de su madurez, sino de la conciencia de un oficio que ha llegado a su plenitud. Ya lo dijo Walt Whitman (1993): “*Do I contradict myself? / Very well, then I contradict myself. / I am large - I contain multitudes*” [¿Me contradigo? / Pues bien, me contradigo. / Soy grande, contengo multitudes].

Su mestizaje, como el latinoamericano, tiene mucho más de agonía que de armonía, por mucho que el ideal renacentista de la concordia pusiera sordina

tantas veces a su dolor. También me resulta conmovedora su pasión de utopía: como quien no quiere la cosa, y pese a su adhesión explícita a la conquista (de todos modos no podía dejar de ser hijo de su padre), denunció con lucidez suprema la muerte del último líder de la resistencia incaica, Tupac Amaru, cuyo ajusticiamiento por orden del virrey Toledo en 1572 considera “lo más lastimero de todo lo que en nuestra tierra ha pasado y hemos escrito, porque en todo sea tragedia”⁹. Sentencia intuitivamente descolonizadora que Alberto Flores Galindo entiende como el germen de las numerosas instancias de la utopía en la historia andina. De ahí que sus *Comentarios reales* fueran prohibidos durante unos años por Carlos III, pues sirvieron de lectura inflamatoria para los indios capitaneados por el segundo Tupac Amaru en su sublevación mestiza de 1780.

También le debemos al Inca una lección ética. Porque, para emplear la afortunada frase de Eduardo Galeano al hablar hace años del cantor uruguayo Alfredo Zitarrosa, Garcilaso “convierte su propio dolor en luces alumbradoras para los demás”, suturando la herida nunca curada del colonaje con el milagro de la palabra escrita¹⁰. Y porque nos estremece su valiente lucha contra el olvido. Tras graves humillaciones —el repudio de su madre, la princesa incaica Isabel Chimu Oclo, por el capitán Sebastián Garcilaso de la Vega, su padre, o la denegación del Consejo de Indias de Madrid de la herencia paterna, por hallar a su progenitor sospechoso de traición a la Corona¹¹— se declara Inca y construye un monumento literario al mundo materno, en peligro de extinción. Y lo hace desde la dignidad andina que aún pervive hoy, manifiesta en versos como aquellos de un huayno quechua que rescatara Arguedas en 1946, y cuya belleza surrealista —que late en la traducción del autor de *Los ríos profundos*— apunta a una despedida que se quiere postergar hasta lo indecible:

Hoy es el día de mi partida.

Hoy no me iré, me iré mañana.

Me veréis salir tocando una flauta de hueso de mosca,

llevando por bandera una tela de araña.

Será mi tambor un huevo de hormiga.

¿Y mi montera?

Mi montera será un nido de picaflor¹².

Por todo lo dicho, hoy quiero rendirle homenaje al Inca Garcilaso. Partiendo de una declaración de Ernesto Sábato, con su sabia intuición visceral, en *La resistencia* afirmaba que la poesía y el mito son las manifestaciones más profundas del espíritu del hombre, con las que toca “los fundamentos últimos de su condición y logra que el mundo en que vive adquiera el sentido del cual carece” (2000, p. 58). Poniendo el acento en los *Comentarios reales* y en la *Historia general del Perú*, este ensayo abordará las facetas menos exploradas de un autor poliédrico: los roles del Inca Garcilaso como escritor que roza la poesía y como mitólogo. Lo segundo parte de lo primero, pues muchos de los grandes artistas son creadores de mitos: arquetipos que vienen de lejos y apuestan al futuro. Baste pensar en Fernando de Rojas con la *Celestina*, en Cervantes con don Quijote y Sancho, en Flaubert con *Emma Bovary*, en Lorca con los gitanos, en Luis Palés Matos con *Tembandumba* y *Filí-Melé*, en García Márquez con *Macondo*.

Y comenzamos abordando las múltiples razones que le han ganado al Inca el epíteto que vengo otorgándole con tanto placer hace unos años: nuestro primer gran escritor.

¿Qué hace a un gran escritor? No solo la vocación. El escritor nace, pero también se hace. Leyendo. En un ensayo sobre Miguel Hernández, Carlos Bousoño (1960) lo explica: la grandeza de un autor depende de la cantidad de tradición que su obra, desde su novedad, salva. Porque la intertextualidad es —para emplear la frase de Roberto González Echevarría (1985)— una “selva de libros” que habita cada texto literario importante. En el caso del Inca, están los clásicos latinos, la *Utopía* de Tomás Moro, el neoplatonismo renacentista, los *Diálogos de amor* de León Hebreo, Castiglione, las novelas de caballería, la picaresca, las crónicas de Blas Valera, Gómara, Zárate y Diego Fernández... Pero nuestro mestizo no solo leyó abundantemente; también supo escuchar, sobre todo en su niñez, la tradición oral incaica. Y con ella, los mitos y la poesía andina que nutren la cultura materna. Pero sin la voluntad de belleza el escritor no llega

lejos. Tiene que apostar al placer del texto, que en la escritura garcilasiana se logra por la simetría como principio rector, la variedad, las metáforas y las alegorías, la poesía que emerge plena en frases inesperadas, las descripciones vívidas de instantes congelados en el tiempo y la pulsión narrativa que logra cuentos perfectos. También la creación de personajes inolvidables y diálogos estremecedores. Además de una prosa sobria, clara y serena; cada día más joven.

Sus cuentos son ya famosos, sobre todo el de Aguirre, de la *Historia general del Perú*, que exhibe sabor de aventura, humor, suspenso y sorpresa final. Además de la moraleja: la autoridad arbitraria poco le sirve a la justicia. Moraleja irónica, pues posiblemente derive de la experiencia del Inca ante el Consejo de Indias. Pero me detendré en el género narrativo menos estudiado en su obra: las estampas, “miniaturas literarias de mano maestra”, como las ha llamado Carlos Aranibar (1991). Cito una de los *Comentarios reales* que exhibe un intenso lirismo con visos de alegoría:

En el llano de Yúcaj vi volar dos cernícalos a un pajarillo; traíanlo de lejos, encerróseles en un árbol grande y espeso que hay en aquel llano; yo lo dejé en pie, que los indios en su gentilidad tenían por sagrado, porque sus reyes se ponían debajo de él a ver las fiestas que en aquel hermoso llano se hacían; el uno de los cernícalos, usando de su natural industria, entró por el árbol a echar fuera al pajarillo; el otro se subió en el aire, encima del árbol, para ver por dónde salía, y, en saliendo el pájaro, forzado del que lo perseguía, cayó a él como un neblí; el pajarillo volvió a socorrerse en el árbol; el cernícalo que cayó a él entró a echarle fuera, y el que le había sacado del árbol se subió en el aire, como hizo el primero, para ver por dónde salía; de esta manera los cernícalos, trocándose ya el uno, ya el otro, entraron y salieron del árbol cuatro veces, y otras tantas se les encerró el pajarillo con grande ánimo, defendiendo su vida, hasta que la quinta vez se les fue al río, y, en unos paredones de edificios antiguos que por aquella banda había, se les escapó con gran contento y gusto de cuatro o cinco españoles que habían estado mirando la volatería, admirados de lo que la naturaleza enseña a todas sus criaturas, hasta las aves tan pequeñas, para sustentar sus vidas, unas acometiendo y otras huyendo con tanta industria y maña, como se ve a cada paso. (p. 611)¹³

La estampa constituye una instancia indiscutible de prosa poética, y se singulariza por tratarse de un testimonio del Inca: “vi volar”. La sintaxis es quizá su mayor logro: se puede leer como una sola oración,

y el *stacatto* logrado por las numerosas frases, casi todas ellas cortas, que la componen, metaforiza el zigzag del vuelo en el área constreñida del árbol y su entorno. Interesantemente, su carácter autobiográfico le presta intensidad lírica a la estampa, pues el Inca toma partido en esta lucha desigual: con su diminutivo afectivo, la palabra “pajarillo” lo delata. La alegoría resulta una versión ornitológica del mito bíblico de la inesperada victoria de David sobre Goliat. Como hombre colonizado, Garcilaso no tenía otra opción que ponerse del lado del débil, a pesar de que hace constar que varios españoles que miraban “la volatería” quedaron igualmente admirados de la victoria del pajarillo. El final condensa la moraleja: estamos ante un himno a la naturaleza que se torna en canto a la libertad.

La estampa constituye una instancia indiscutible de prosa poética, y se singulariza por tratarse de un testimonio del Inca: “vi volar”. La sintaxis es quizá su mayor logro: se puede leer como una sola oración, y el *stacatto* logrado por las numerosas frases, casi todas ellas cortas, que la componen, metaforiza el zigzag del vuelo en el área constreñida del árbol y su entorno. Interesantemente, su carácter autobiográfico le presta intensidad lírica a la estampa, pues el Inca toma partido en esta lucha desigual: con su diminutivo afectivo, la palabra “pajarillo” lo delata. La alegoría resulta una versión ornitológica del mito bíblico de la inesperada victoria de David sobre Goliat. Como hombre colonizado, Garcilaso no tenía otra opción que ponerse del lado del débil, a pesar de que hace constar que varios españoles que miraban “la volatería” quedaron igualmente admirados de la victoria del pajarillo. El final condensa la moraleja: estamos ante un himno a la naturaleza que se torna en canto a la libertad.

La estampa me invita a consignar aquí unas palabras de Raúl Porras Barrenechea (1955), quien, tras reconocerlo como historiador, afirma que Garcilaso siempre estuvo más cerca de la poesía. El aserto es curioso, pues la crítica garcilasista siempre ha puesto el acento en los dotes de narrador de nuestro autor. Sin embargo pienso que, instintivamente, el insigne historiador peruano ha tocado un punto álgido en la escritura del Inca. Ya habían notado la dimensión poética de los Comentarios reales —nos lo indica José Durand (1962)— Menéndez Pelayo y Azorín. Y con ellos coincide Aurelio Miró Quesada (1994), quien afirma que dicha obra logra, en sus momentos esenciales, “un vuelo y una categoría de poema”. La magnífica exposición de la Biblioteca del Inca, comisariada el año 2016 en la Biblioteca Nacional de Madrid por Esperanza López Parada, Marta Ortiz Canseco y Paul Firbas, nos confirma la afición de Garcilaso por poetas clásicos como Virgilio, Dante y Petrarca. Por su parte, Vargas Llosa (2009) ha dicho que la prosa del

Inca “rezuma poesía a cada trecho”. Tiene razón, porque la poesía recorre la obra del Inca como “sombra sonora de la prosa”, para decirlo con la frase que emplea Luis Rafael Sánchez (1976) para describir la de Cien años de soledad. Baste recordar el amor con el que el Inca conservó en su memoria aquellas inolvidables redondillas quechuas (p. 155) que hoy nos suenan a haikú:

Cayllallapi		Al cantico
puñunqui	quiere decir	dormirás
chaupituta		medianoche
samúsac		yo vendré

La traducción al castellano, debida al Inca, ha sido alterada en casi todas las ediciones de los Comentarios reales, más allá de la primera: “cantico”, que quiere decir a la orillita, o para decirlo en buen peruano, “aquicito nomás”, suele transformarse equivocadamente en cántico, que en quechua se nombra como *taki* y no como *cayllallapi*. En mi edición de 2003 de los *Comentarios reales* enmendé este error, eliminando el innecesario acento de “cántico”. Obviamente innecesario, no solo por cuestiones semánticas, sino por los reclamos del ritmo. Porque Garcilaso, como buen esteta, supo mantener en su traducción la regularidad acentual del original quechua: acentos en tercera sílaba en los versos impares: de ahí que *cayllallapi* se traduzca como *al cántico* (mis énfasis).

Pero volvamos a la dimensión narrativa de su escritura. Al evocar su niñez y adolescencia en el Cuzco, nuestro Inca anticipa el género moderno de las memorias, cuyo carácter ficcional hoy es indiscutible. Convirtiéndose en un *flâneur* pionero, antes de que Baudelaire y Walter Benjamin hicieran famosa la palabra que describe al paseante de la ciudad moderna. Garcilaso camina el Cuzco con ojos maravillados y lo recrea para la posteridad. “Camina el autor”, para citar unas palabras de Guaman Poma, y al hacerlo, el Inca nos muestra su yo en más de cincuenta escenas, cual en una secuencia cinematográfica. La fruición del lector es inmediata: sentimos que vemos al niño, al joven; nos insertamos en la mitad del siglo dieciséis; con él caminamos las calles empedradas del Cuzco, entramos en dimes y diretes con el Inca Viejo, cruzamos ríos, subimos el cerro de Sacsayhuaman, entramos a minas misteriosas, cantamos *haillis*, robamos uvas, nos quedamos con ganas de comer espárragos, miramos la sierra de Vilcanota, tocamos la

momia de Huayna Capac, viajamos con un cachorrito hacia Lima, miramos el horizonte lejano de la mar del Sur... Las palabras son más que trazos en una página: nos revelan una realidad viva, palpitante, inmediata. Esa realidad es también la del escritor, ya viejo, que cuarenta y dos años más tarde se deleita contemplando la porción desechada de una esmeralda que recibió en su niñez. Cuatro siglos después, el lector lo imagina escribiendo en su escritorio de Córdoba. Mientras su pluma vuela por el papel, un pedazo de vidrio verde se posa sobre las hojas de un manuscrito inconcluso que habrá de cambiar el rumbo de la literatura hispánica. Si la piedra pensara, no cambiaría su futuro de pisapapel por el pasado efímero de engalanar la mano de alguna joven, española o cuzqueña.

Y ya que hablamos de autobiografía, vale citar lo que para mí constituye la estampa más impactante de los *Comentarios reales*. Que por su sentido alegórico y su brevedad preñada de significados implícitos, se acerca a la poesía. Narra un suceso de 1555, al parecer trivial: el primer encuentro del Inca adolescente con los espárragos. Un amigo de su padre le envió tres:

[...] los espárragos eran hermosísimos; los dos eran gruesos como los dedos de la mano y largos de más de una tercia; el tercero era más grueso y más corto, y todos tres tan tiernos que se quebraban de suyo. Mi padre, para mayor solemnidad de la yerba de España, mandó que se cociesen dentro de su aposento, al brasero que en él había, delante de siete u ocho caballeros que a su mesa cenaban. Cocidos los espárragos, trajeron aceite y vinagre, y Garcilaso, mi señor, repartió por su mano los dos más largos, dando a cada uno de los de la mesa un bocado, y tomó para sí el tercero, diciendo que le perdonasen, que por ser cosa de España, quería ser aventajado por aquella vez. De esta manera se comieron los espárragos con más regocijo y fiesta que si fuera el ave fénix, y aunque yo serví a la mesa e hice traer todos los adherentes, no me cupo cosa alguna. (p. 706)

El relato estuvo a punto de ser humorístico, pero no lo es. Hay un dejo velado de tristeza en Garcilaso al contar su exclusión del improvisado banquete: recordemos que para ese año ya su padre estaba casado con Luisa Martel, y el muchacho vivía con él. Sabemos que le servía de amanuense, pero, como lo revela el pasaje, también de mozo de mesa; es decir, de sirviente. El reproche silente al capitán al que siempre llama “mi señor” consta elocuente en la palabra “aunque”.

La estampa insinúa el despliegue de poder del capitán Garcilaso, que al compartir el manjar español con sus amigos no solo subraya su superioridad, sino que los compromete, como subalternos, a la reciprocidad. Recordemos la lección de Marcel

Mauss en su *Essai sur le don* (1923-1924): el regalo obliga. Pero el episodio tiene su miga, pues la frustración del muchacho obedece a más de un motivo. Los más obvios son, más allá de la curiosidad natural de querer probar una hortaliza desconocida, el filial (no es reconocido como hijo) y el social (se le trata como a un sirviente). Pero hay una dimensión sexual inescapable en la alegoría implícita en el relato. La verdura codiciada no es otra que el espárrago, símbolo fálico evidente.

Antes de entrar en materia, debo contextualizar la lectura que propondré en breve. Y comienzo con un hecho: la literatura nunca esperó, para proponer abundantes metáforas vegetales para los sexos, una fecha tan tardía como la de la aparición de *La interpretación de los sueños* de Freud en 1899. En este libro indispensable su autor sencillamente describió lo que ya era una realidad universal: la tendencia humana a comparar el falo con objetos o entes elongados, y la vagina con recipientes redondos y cóncavos. En la literatura mundial abundan estas metáforas. La Edad Media española da fe de ello. Louise O. Vasvári aborda el tema en su ensayo “Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*” (1988), aunque ya María Rosa Lida (1966) había notado —castamente, empero— la vegetalización de los nombres de doña Endrina (ciruela) y don Melón en dicha obra. Y a propósito de doña Endrina, la comparación de la fruta abierta como el sexo femenino ha recorrido no solo el habla popular de innumerables países (valga recordar que por ello en Cuba no se puede decir papaya, dulce manjar que ha quedado nombrado allí con una frase eufemística poco afortunada: *fruta bomba*), sino la poesía más exquisita: es el caso de Miguel Hernández, cuando ante la implacable frialdad de la musa (“una naranja helada”), el corazón del poeta, femeninamente abierto al amor, se rinde caliente como “una febril granada” en el soneto 5 de *El rayo que no cesa* (1959). No nos debe extrañar: la misma palabra fruta está emparentada etimológicamente con *frucción y disfrute*, voces relativas al goce (Corominas, 1954). Por algo nuestra parcha puertorriqueña se llama en inglés *passion fruit*.

Sin embargo, no solo se trata de frutas; también los vegetales tienen un rol protagónico en la imaginación sexual. En el Romancero antiguo hay un ejemplo notorio de esta tendencia lúdica del lenguaje que viene indudablemente de la oralidad, ya que no hay lengua que no compare las partes del cuerpo con elementos de la naturaleza. Basta recordar los romances de doña Lambra, en los que para vengarse de uno de los Infantes de Lara, ordena a su criado ensangrentar un pepino (“cohombro”) y tirárselo; una forma de afrontar su virilidad, con la intención simbólica de castrarlo:

Doña Lambra que lo vio, / como muy mal lo quería, / llamado había a un
criado, / d'esta suerte le decía: / —Toma agora tú un cohombro, /
finchelo de sangre viva, / y arrójasele a Gonzalo, / aquel que el azor
tenía: / vente luego para mí, / que yo te mampararía—. (Ochoa, 1810,
p. 105)

También encontramos este juego metafórico en la literatura colonial. En *Guaman Poma, autor y artista* (1993), comprobé cómo una “inocente” manzana se trocaba en falo en uno de los extraños dibujos de banquetes coloniales de la *Nueva coronica* del autor andino. Lo que nos lleva a recordar otras instancias de las artes visuales. Vale aludir al neerlandés Hieronymus Bosch, el Bosco (1450-1516), uno de los pintores favoritos de Felipe II, quien adquirió varios de sus cuadros para el Escorial. Su famosísimo *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: el tomarlas es un eufemismo del acto sexual. También es notable, entre otros, el caso del pintor flamenco Joachim Beuckelaer (c. 1535-c. 1575). Pongo como ejemplo dos de sus escenas de mercado. En una, la verdulera tiene su mano sobre una col (en los Países Bajos, un símbolo para la vagina), mientras con ella señala a dos amantes besándose. En otra, el vendedor de pollos (obvio símbolo fálico) se excita al acariciar a su amiga, condición anatómica que se desplaza al cuchillo y la faltriquera que cuelgan de su cintura, y cuya forma y posición reproducen la de los testículos con el falo erecto; el mensaje erótico se reitera en el gesto de levantar la mercancía triunfalmente (Matt Kavalier, 1987)¹⁴.

Ahora podemos volver al banquete de espárragos del Inca Garcilaso. Como se trata de un recuerdo cuya precisión autobiográfica incluye fecha (entre 1555 y 1556) y el nombre y las señas del que los introdujo al Cuzco (García de Melo, natural de Trujillo, tesorero en el Cuzco de la Hacienda del Rey), es difícil pensar que el Inca lo inventó, armándolo de simbolismo fálico. Pero este simbolismo, tan universal como hispánico, tuvo que haber sido muy conocido por su padre, por el empleo elocuente que hace de él. Incluso —aunque fuera de manera inconsciente— por el hijo. Sea como fuere, resulta evidente para el

avisado lector. Veamos.

Según lo cuenta Garcilaso, “los espárragos eran hermosísimos; los dos eran gruesos como los dedos de la mano y largos demás de una tercia; el tercero era más grueso y más corto”. En una demostración de fuerza apabullante, el capitán se apodera de este, y comparte el otro solo en pedacitos con sus invitados, “siete u ocho caballeros”, españoles todos. No se nos escapa la ironía de este agasajo: al honrarlos, los castra, subrayando así su carácter subalterno. Como sacerdote en misa (“para mayor solemnidad”), el capitán ofrece a sus amigos bocados del manjar sagrado (“por ser cosa de España”) que cifra la virilidad vencedora, y afirma su autoridad (“quería ser aventajado por aquella vez”), quedándose con el espárrago más grueso, completo. El adolescente mestizo (tenía dieciséis años) queda instantáneamente emasculado por la masculinidad suprema del padre, sacerdote oficiante de esta comunión fálica y blasfema que hermana a los conquistadores en una cofradía sexual y étnica de poder, vedada a la otredad. No solo castrado, sino feminizado, como varón que no ha llegado a la adultez, y como miembro de la raza vencida que sirve en tareas domésticas. Era imposible, desde luego, que el muchacho olvidara un incidente que para esta lectora supone, por su dolorosa intensidad y el carácter emblemático que le otorga su polisemia, la escena primaria del dolor en su niñez. Empleo la frase en un sentido lato, pues no se trata del primer recuerdo doloroso del Inca, sino del primero en el que manifiesta su incomodidad psíquica.

La escena del banquete de espárragos nos lleva a descubrir un profundo, aunque velado, resentimiento por su padre. Ello obedece, a mi entender, a dos motivos: la participación del capitán Garcilaso de la Vega en la conquista que destruyó el imperio incaico, y su repudio a Isabel Chimpu Ocllo cuando el Inca tenía diez años. Pero se trata de un resentimiento dolorosamente conflictivo, pues es su padre, siempre lo llama “mi señor”, ha tomado su nombre y escribirá la *Historia general del Perú* para restaurar su honra y celebrar la conquista española.

Aun así, la orfandad psíquica del Inca se enseñoorea en su obra, y se revela en la búsqueda incesante de una figura paterna. Si en la famosa obra

teatral de Pirandello seis personajes van en busca de un autor, en los *Comentarios reales* y en la *Historia general del Perú* es el autor el que va en busca de cuatro personajes que espejeen el arquetipo paterno. Ellos son su mismo padre, el capitán Garcilaso de la Vega; el Inca Viejo, Cusi Huallpa, su tío abuelo materno; Gonzalo Pizarro, traidor a la Corona que tuvo al capitán en sus huestes; y Tupac Amaru I, el último líder de la reconquista incaica, decapitado por órdenes del virrey Toledo. Y aunque tres de ellos son, más allá de toda duda, figuras históricas, terminarán como constructos verbales de Garcilaso. Pero en el camino, el Inca ha de encontrarse con un quinto personaje, que no es otro que él mismo.

Digo *constructos verbales*, porque como buen escritor, el Inca convierte la historia en literatura: del padre deshonorado e infamado crea un padre honrado, que su obra hará famoso; del rebelde traidor, un vasallo leal a la Corona; de sus parientes maternos, la figura arquetípica del Inca Viejo; de Tupac Amaru, un mito utópico, consagrado por una frase lapidaria de la *Historia general del Perú*: “Así acabó este Inca, legítimo heredero de aquel Imperio por línea recta de varón, desde el primer Inca Manco Cápac hasta él”. Con esta condena oblicua de la conquista española, Garcilaso inicia —ya lo dijo Flores Galindo (1986)— la larga trayectoria de la utopía en el Perú. Pero el Inca también se resignifica como personaje. Como lo hiciera Guaman Poma en el capítulo “Camina el autor” de su *Nueva coronica i buen gobierno*, Garcilaso se convierte en la figura ancestral del *wakcha*, anticipando a Vallejo y Arguedas, en cuyas obras reconocemos este arquetipo andino de la orfandad. Porque su persona exhibe las características que le adjudicara Arguedas al término: es huérfano (de ambos padres), desarraigado (de sus raíces maternas), forastero (en España) y desposeído (de la herencia de su padre)¹⁵. Hete aquí, entonces, que el Inca figura en su obra magna no solo como creador de personajes, sino como personaje. También como creador de diálogos; ya lo veremos.

Interesantemente, de los cuatro personajes paternos el Inca privilegia a los vencidos, es decir, a los que llamó en el prólogo a la *Historia general del Perú*,

sus compatriotas indios. No solo les demuestra una gran empatía, sino que les concede un lugar destacado: el Inca Viejo abre y cierra los *Comentarios reales*; Tupac Amaru cierra la *Historia general del Perú* y la obra —compuesta de estas dos partes— en su integridad, en un clímax que tiene mucho de aleccionador. Estos dos son los héroes que nuestro autor hace suyos de manera espontánea; en cuanto a los españoles —el capitán Garcilaso de la Vega y Gonzalo Pizarro— es evidente su devoción por ambos, pero, como sabemos, celebrar sus vidas tiene un fin ulterior: restaurar la honra del padre, que es lo mismo que limpiar su propio nombre de autor ya célebre.

Tanto Antonio Cornejo Polar, en *Escribir en el aire* (1994), como Max Hernández en *Memoria del bien perdido* (1993), asedian la escritura del Inca como un intento de suturar las heridas del coloniaje y reconciliarse con sus aspectos conflictivos. Si la escritura es un desdoblamiento, no nos debe extrañar que propicie —en el caso del Inca— la creación de personajes. En los *Comentarios reales* se alternan dos figuras paternas: el Inca Viejo, su tío, omnipresente; y el padre, de presencia fugaz. El Inca Viejo es el *alpha* y el *omega* del libro: Garcilaso dialoga constantemente con él, porque, junto a otros parientes maternos, le contaba la historia de los incas, “como a propio hijo”. Con la frase citada, nuestro Inca sella su filiación con él, nombrándolo como figura paterna. El capitán Garcilaso de la Vega, por el contrario, aparece de refilón en los *Comentarios reales*, distinguiéndose por su desapego del hijo en el episodio de los espárragos y en otro sobre los azotes que le propinó por faltar a la escuela. En la *Historia general del Perú* ya ha desaparecido el Inca Viejo, y le toca el protagonismo al padre. Protagonismo en tercera persona, que no es lo mismo; compartido con, y más aún, socavado por otros dos personajes: Gonzalo Pizarro y Tupac Amaru I.

Detengámonos brevemente en la relación entre Garcilaso y su tío. Pero antes de citar sus diálogos se impone una advertencia. Aunque en quechua no hay distinción entre el *tú* y el *usted*, el *vosotros* y el *ustedes*, la traducción del Inca privilegia el *vosotros* en su boca y el *tú* en boca del Inca Viejo. De manera que tío y sobrino no solo hablan en segunda persona, dialogando, sino de tú a tú, con

familiaridad y cariño.

Imaginamos a nuestro autor como un niño curioso, metiéndose en todo, devorando las tristes historias narradas por el Inca Viejo como si de un libro de aventuras se tratara. Ya adolescente, sus preguntas al tío alcanzan la calidad de un cuestionario tanto histórico como etnológico:

Inca, tío, pues no hay escritura entre vosotros, que es lo que guarda la memoria de las cosas pasadas, ¿qué noticias tenéis del origen y principio de nuestros reyes? Porque allá los españoles y las otras naciones, sus comarcas, como tienen historias divinas y humanas, saben por ellas cuándo empezaron a reinar sus reyes y los ajenos y al trocarse unos imperios en otros, hasta saber cuántos mil años ha que Dios crió el cielo y la tierra, que todo esto y mucho más saben por sus libros. Empero vosotros, que carecéis de ellos, ¿qué memoria tenéis de vuestras antiguallas?, ¿quién fue el primero de nuestros incas?, ¿cómo se llamó?, ¿qué origen tuvo su linaje?, ¿de qué manera empezó a reinar?, ¿con qué gente y armas conquistó este grande Imperio?, ¿qué origen tuvieron nuestras hazañas? (p. 51)

La impaciencia con que el muchacho va disparando sus preguntas al Inca Viejo nos permite entrever una ansiedad identitaria; en el fondo, y desde su ambivalente condición de mestizo, le está preguntando, ¿quién soy yo?

Pero avancemos en el tiempo. Garcilaso ya tiene 21 años, y le faltan pocos meses para partir a España. Corre el año de 1560, y, con ocasión del entierro del hijo de Atahualpa, la madre del Inca recibe la visita de varios de sus parientes, pues el difunto era hijo de su primo hermano. Entre ellos llega el Inca Viejo, quien, en lugar de darle el pésame, le da el pláceme, y le desea que el dios Pachacamac la guarde muchos años para que pueda ver la muerte de todos sus enemigos. Alarmado, el joven Garcilaso lo increpa. Al contestarle, el Inca Viejo le dará al sobrino su lección final:

Él se volvió a mí con gran enojo, y tomando el cabo de la manta que en lugar de capa traía, lo mordió (que entre los indios es señal de grandísima ira) y me dijo: “¿Tú has de ser pariente de un auca (que es tirano traidor), de quien destruyó nuestro imperio?, ¿de quien mató nuestro Inca?, ¿de quien consumió y apagó nuestra sangre y descendencia?, ¿de quien hizo tantas crueldades, tan ajenas de los

incas, nuestros padres? Dénmelo así muerto, como está, que yo me lo comeré crudo, sin pimienta; que aquel traidor de Atahualpa, su padre, no era hijo de Huaina Cápac, nuestro Inca, sino de algún indio Quito con quien su madre haría traición a nuestro Rey, que si él fuera Inca, no sólo no hiciera las crueldades y abominaciones que hizo, mas no las imaginara, que la doctrina de nuestros pasados nunca fue que hiciésemos mal a nadie, ni aún a los enemigos, cuanto más a los parientes, sino mucho bien a todos. Por tanto no digas que es nuestro pariente el que fue tan en contra de todos nuestros pasados; mira que a ellos y a nosotros y a ti mismo te haces mucha afrenta en llamarnos parientes de un tirano tan cruel, que de reyes hizo siervos a esos pocos que escapamos de su crueldad". (pp. 727-728)

“Que de reyes hizo siervos a esos pocos que escapamos”: esta frase cifra el sentido trágico de su perorata contra la estirpe de Atahualpa, el Inca de Quito. Porque la rivalidad entre este y Huáscar, el Inca cuzqueño, le abrió las puertas a la conquista española, y causó la pérdida, más que de un reino, de un mundo. De ahí la violencia del discurso del Inca Viejo, cuya existencia real José Antonio Mazzotti pone en duda en su memorable libro *Coros mestizos del Inca Garcilaso* (1996), proponiendo que tan solo sirve de recurso literario, como narrador de la historia incaica.

Estoy de acuerdo con su ficcionalidad, pero no con su escasa importancia. Porque el personaje no solo le permite a Garcilaso otorgarle un carácter dialógico a varias de sus escenas pretendidamente autobiográficas, sino porque alcanza una estatura mítica rotunda, al encarnar el arquetipo del viejo sabio que se enseñoorea en los mitos antiguos. Recordemos la lección de Jung (1965): un arquetipo es un símbolo ancestral en el que una condición humana se esencializa en un personaje. Pero hay más: el Inca Viejo le sirve a nuestro autor de *alter ego*, detrás del cual puede parapetarse para lanzar sus críticas más duras a los españoles por la destrucción del imperio incaico. Porque se trata de las dos caras de una misma moneda. Por un lado, el Inca, de serenidad impertérrita cuajada en su formación neoplatónica, que prohíbe el odio; por el otro, el Inca Viejo, su parte oculta, que grita su dolor y le da rienda suelta a su rabia. Propongo que juntos constituyen una sola persona. El ego y la sombra, como diría Jung. O el

doble que somos todos, según Dostoievski.

En la obra del ruso, el doble se inserta de dos maneras. Primero que nada en el conflicto interior de un personaje, en cuyo corazón luchan el bien y el mal: este es el caso del héroe problemático de *Crimen y castigo*, Rashkolnikov, el asesino más compasivo de la literatura occidental. Pero también en la polarización de dos personajes que encarnan la lucha entre el bien y el mal, dualidad que alcanza un nivel paradigmático en *El príncipe idiota*, que cierra con el abrazo de la figura crística de Mishkin y el asesino cruel de Anastasia Filipovna, Rogoshin.

El motivo literario del doble, que tan famoso hizo al escritor ruso, lo anticipa nada menos que nuestro Garcilaso, al escindir su ser conflictivo en dos personajes: el Inca Viejo y su yo autorial. Más de dos siglos antes de que lo articulara Dostoievski en sus novelas *El doble*, *Crimen y castigo* y *El príncipe idiota*.

Esta noción —nombrada en alemán como *der doppelgänger*, o el que camina al lado, como lo ha visto Bruno Estañol (2012)— alude al doble fantasmagórico de una persona viva. Según Otto Rank, en su libro canónico de 1914, *El doble*, se trata de un desdoblamiento para vencer la muerte, porque el primer doble de nuestro cuerpo fue el alma. Sigmund Freud, que publica el segundo clásico sobre el tema en 1919, titulado *Lo siniestro* (en alemán: *Unheimlich* = no familiar, extraño), hace suya la idea del filósofo alemán Friedrich Schelling, quien afirma que lo extraño alude a todo lo que debía haber quedado oculto, pero que se ha manifestado. Para Freud, lo siniestro emana de complejos reprimidos, y no es equivocado pensar que nos ha propuesto uno de los dobles más importantes de la edad contemporánea: el de la psique humana, desdoblada en consciente e inconsciente. El doble no es otra cosa, pues, que un espejo que nos permite ver nuestra parte oscura.

Abunda en la mitología occidental, remontándose a la antigüedad clásica, tanto griega (el doble astral de los vivos reside en los muertos del Hades, según la *Odisea* de Homero), como romana (aparece en un cuento de Apuleyo y en la comedia *Anfitrión*, de Plauto). El poeta hispanolatino Prudencio convierte al

doble en el tema de su difundido poema *Psychomaquia*, sobre el combate en el alma humana entre los vicios y las virtudes. En la Edad Media, el doble emerge en la leyenda medieval judía en torno al *golem*, la figura de barro que recibe de su creador la chispa de la vida. El pensamiento mítico, que solo puede expresarse en una dialéctica de opuestos inseparables, nos ofrece innumerables instancias del doble, con su eterna lucha, ya sea entre el bien y el mal, o entre el ser y el estar, la luz y la sombra, la belleza y la fealdad, el espíritu y el cuerpo. Valgan algunos ejemplos: Dios y el diablo, cielo e infierno, Abel y Caín, la bella y la bestia, el hombre lobo, Eros y Tánatos, el hada madrina y la bruja, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Y en la literatura moderna, tras la novela cervantina que nos ofrece un doble tan arquetípico como el de don Quijote y Sancho, se multiplica en autores tan diversos como Hoffman (*Los elixires del diablo*), Heinrich Heine (*“Der doppelgänger”*), Gustav Meyrink (*El golem*), Edgar Allan Poe (*“Morella”*), Robert Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*), Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*), Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes y el Dr. Watson), Jorge Luis Borges (*“La muerte y la brújula”*), Carlos Fuentes (*Aura*), Mario Benedetti (*“El otro yo”*) y José Saramago (*El hombre duplicado*). En el cine se manifiesta de manera inolvidable en dos películas de Hitchcock: *Vértigo* y *Shadow of a Doubt*. En esta última, el doble aparece en su versión mítica de los gemelos, el bueno y el malvado, plasmada en dos personajes que comparten el nombre de Charlie: un tío asesino y seductor con su sobrina angelical. Al inicio del filme ella lo declara con feliz rotundidad: *we are like twins* (somos como gemelos). Hasta el cómic no puede prescindir del doble: baste recordar a Clark Kent y Superman. Sin embargo, la bondad serena de Antonio Machado nos da fe de que los gemelos pueden coexistir en paz, cuando dice: “converso con el hombre que siempre va conmigo”. Pienso que ya es hora de insertar al Inca Garcilaso en esta larga tradición, tanto mítica como literaria.

Por cierto, y hablando de dualidades, vale recordar que la simetría es el elemento rector de la escritura del Inca. De ahí que podamos constatar que en los *Comentarios reales*, considerados en su integridad, hay cuatro héroes masculinos,

dos españoles (Gonzalo Pizarro y el capitán Garcilaso de la Vega) y dos indios (el Inca Viejo y Tupac Amaru). En su búsqueda del padre, nuestro autor ha dibujado los contornos de la geografía mítica del Tahuantinsuyo (el imperio de las cuatro regiones), basada en la dualidad y la pentapartición. Los dos españoles, conquistadores ambos, encarnan la categoría espacial de *hanan* (alto), ritualmente dominante. Los dos incas, indios vencidos, representan la mitad subordinada, *hurin* (bajo). Entramos de lleno en el mundo de los arquetipos, pues, por otra parte, cada uno de estos personajes lleva el sello de una dimensión esencial a las narrativas del mundo mítico: el Inca Viejo es EL SABIO, el capitán Garcilaso EL HÉROE, Gonzalo Pizarro EL TRAIADOR y Tupac Amaru EL MÁRTIR. Y en el centro que evoca al Cuzco, como ombligo del mundo de letras que es su libro, figura nuestro Inca como EL HIJO; también como EL MESTIZO: síntesis de dos culturas.

Pero regresemos al doble. En la escritura del Inca, esta noción mítica milenaria que la modernidad ha hecho suya para aludir a la complejidad del ser humano como ente conflictivo que lucha consigo mismo, se convierte en el tropo del desdoblamiento. Tropo, en tanto que cada una de las partes del doble funciona como metonimia de la integralidad del ser del que forma parte. Pero también en su sentido metafórico. En nuestro primer gran escritor, el doble biológico, racial, lingüístico y cultural que lo constituye se desdobra textualmente. Primero que nada, en la estructura dual de su obra magna: la primera parte (los *Comentarios reales*, dedicada al lado materno, incaico, de su estirpe) se complementa con la segunda (la *Historia general del Perú*, dedicada al lado paterno, español). Vencedores y vencidos forman el doble escritural de una obra escindida, que se espejea gracias al eje central del autor mestizo. También el doble se manifiesta en los personajes masculinos creados por las reverberaciones múltiples de la elusiva figura paterna.

Sobre todo Cusi Huallpa, el Inca Viejo, que le devuelve a nuestro autor su propia imagen invertida, y que incluso comparte con él su epíteto de Inca (Inca Viejo/Inca Garcilaso) y su avanzada edad; recordemos una frase conmovedora de

José Durand: “el Inca escribía ya para morir”. Expliquemos por qué su creación fue necesaria —a nivel de la psique profunda— para el Inca. En su obra magna, nuestro autor le concede tiempo igual tanto a la cultura materna como a la paterna, celebrando a ambas. Lo que significa aceptación y perdón para el padre, que contribuyó a destruir el incario. Mas ello no impidió que su herida abriera fisuras en la serenidad impertérrita con la que narra la destrucción de un mundo. Estas fisuras dibujan, en expresiones oblicuas, breves o lacónicas, un amplio campo semántico de su dolor, del que vale recordar ciertos ejemplos, todos de los *Comentarios reales* (2003). Los primeros salen de la boca del Inca: “por la desdicha de aquella mi tierra” (p. 26), “para decir la desdicha de nuestra patria” (p. 488), “esta república, antes destruida que conocida” (p. 64). Otro ejemplo proviene de la voz del Inca Viejo al recordar la historia de sus antepasados:

De las grandezas y prosperidades pasadas venían a las cosas del presente, lloraban sus reyes muertos, enajenado su Imperio y acabada su república, etc. Estas y otras semejantes pláticas tenían los Incas y Pallas en sus visitas, y con la memoria del bien perdido siempre acababan su conversación en lágrimas y llanto, diciendo: 'Trocósenos el reinar en vasallaje'. (p. 51)

El último ejemplo hermana a Garcilaso con Guaman Poma, que dice de su propia crónica: “Escribirlo es llorar”. El Inca lo pone otra vez en boca del Inca Viejo, que le habla así a su sobrino:

Creo que te he dado más larga cuenta de lo que me pediste y respondido a tus preguntas, y por no hacerte llorar no he recitado esta historia con lágrimas de sangre, derramadas por los ojos, como las derramo en el corazón, del dolor que siento de ver nuestros incas acabados y nuestro imperio perdido. (pp. 57-58)

Pero estas frases lastimeras —que no van más allá de la nostalgia, el llanto y la melancolía— no bastaron para reprimir el grito del resentimiento del Inca, ahogado por la concordia renacentista, pero a punto de estallar. La solución, entonces, fue la de desdoblarse en el Inca Viejo, Cusi Huallpa. Personaje que cifra

la parte oscura de su psique, que puede llegar a la violencia homicida, manifiesta en el discurso airado que le propinó al joven Garcilaso al hablarle, más que de Atahualpa, de las consecuencias nefastas de su enemistad con Huáscar: la conquista del Perú. No hay que olvidar que en dicho discurso el Inca Viejo, alterado, se muerde con rabia feroz la propia capa y declara ufano que se comería crudo al hijo muerto de Atahualpa, sin echar mano siquiera del condimento andino del ají. También ya se había atrevido a declarar que la conquista española fue un robo, cuando le dice a Garcilaso que el incario fue “nuestro grande, rico y famoso imperio que tu padre y sus compañeros nos quitaron” (p. 57). Por todo lo dicho, el doble de los dos Incas, el autor y el personaje constituyen a mi entender una de las aportaciones literarias más originales de los *Comentarios reales*.

Pasemos por un momento de la literatura a la historia. Y es que otro doble, el de nuestro autor como arquetipo del mestizo, propuesto hace cuatro siglos y elevado a esferas míticas, constituye el legado ético más importante del Inca en términos históricos. En primer lugar, porque encumbró para siempre la autoestima colectiva de su Perú. Y en segundo lugar, porque abrió el camino para la aceptación y celebración del mestizaje en nuestra América. Recordemos a Cirilo Villaverde en *Cecilia Valdés*, Alejo Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo*, José Vasconcelos en *La raza cósmica*, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, Aimé Césaire en su *Cuaderno de retorno al país natal*, Luis Palés Matos en el *Tuntún de pasa y grifería* y José María Arguedas en *Todas las sangres...* Pero hay más, y ello nos concierne hoy. Y es que los mestizos, siguiendo el ejemplo de nuestro primer exiliado (así llamó José Antonio Mazotti al Inca en el cuarto centenario de los *Comentarios reales* celebrado hace unos años en la Universidad de Puerto Rico), se enseñorean en la comunidad global de nuestra posmodernidad, invadiendo de manera multitudinaria como inmigrantes, antes y después de la descolonización de sus naciones, sus respectivas metrópolis. Una frase del novelista de Sri Lanka, Ambalavaner Sivanandan, también director del Instituto de Relaciones Raciales de Londres, lo confirma: *We are here because you were there* [Estamos aquí porque ustedes estuvieron allá]. Son palabras que, convertidas en eslogan, hoy traspasan

fronteras en diversas lenguas: *Nous sommes ici parce que vous étiez là...* No cabe duda de que la frase la pudo haber pronunciado el Inca al pisar suelo español.

Consagrado desde el siglo XVI como historiador, y desde el XX como antropólogo *avant la lettre*, hoy he querido celebrar al autor de los Comentarios reales como nuestro primer gran escritor latinoamericano. Faceta que urge añadir al mosaico inacabado de su personalidad, ya mítica. Porque la obra del Inca Garcilaso de la Vega es, como aquella mar del Sur que se lo llevó para siempre hacia el exilio, inagotable.

Notas

¹ Este ensayo reformula la conferencia plenaria que ofrecí en Lima en el IV Congreso Internacional de Mitos prehispánicos, cuando la Universidad de San Marcos me confirió la distinción de Profesora Honoraria en la Casona el 11 de octubre de 2013. Luego esta conferencia fue leída en la New York University (octubre de 2014), en la Universidad de Córdoba (marzo de 2016), en La Madraza de la Universidad de Granada (octubre de 2016) y en la Universidad Complutense de Madrid (noviembre de 2016). Una primera versión se presentó como charla en el Seminario de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en octubre de 2010. Aprovecho la ocasión para expresar mi profundo agradecimiento a los colegas que me acompañaron en el simposio sanmarquino: Carlos García-Bedoya, Agustín Prado, Elías Rengifo, Gonzalo Espino, Marcel Velázquez y Guissela González, que lo auspiciaron, y Ramón Mujica y María Teresa Narváz, que me hicieron el honor de asistir.

² Profesora Emérita

³ Profesora Honoraria

⁴ Me refiero a la *Relación de las antigüedades de los indios*, encomendada al fraile por Colón, en la que describe las creencias y los ritos de los taínos (araucanos insulares), y realiza la primera transcripción de un corpus mítico indígena en las Américas.

⁵ Según Italo Calvino, un clásico es un libro que contiene el universo. En el caso del Inca, esta ambición totalizadora del clásico se evidencia tanto en la *Florida del Inca* (1605) como en las dos partes de los *Comentarios reales* (*Comentarios reales*, 1609; *Historia general del Perú*, 1617), ya que son libros emblemáticos del encuentro entre dos mundos: España y los Andes, Europa y América.

⁶ Sobre las traducciones, cito a Carmen de Mora (2009, s. p.): “El primer traductor del Inca Garcilaso fue el francés Jean Baudoin, quien tradujo los *Comentarios reales* en 1633 y la *Historia general del Perú* en 1650. La primera traducción fue reeditada en Ámsterdam en 1704, 1715, 1727, 1737 y 1752; y en París en 1744 y 1830. La segunda, en París, en 1658, 1672 y 1830; y en Ámsterdam en 1706. *La Florida del Inca* fue traducida por vez primera por P. Richelet en 1670. Se reeditó en París en 1707, 1709 y 1711; y en Holanda, corregida y aumentada, en 1731. La última edición completa de la traducción de Richelet es, según José Durand (1962), la de 1735, pues las siguientes se redujeron mediante graves mutilaciones del texto. Por su rareza, la edición de París de 1711 no figura en todas las bibliografías, mas sí en la de José Durand. Valga mencionar otras: de los *Comentarios reales*,

la edición inglesa de 1688 de Sir Paul Rycaut, *The Royal Commentaries of Peru*; y la francesa de 1744, leída por Voltaire, Diderot y D'Alembert; de *La Florida del Inca*, la primera inglesa: Bernard Shipp, 1881”.

⁷ Hace años, en comunicación personal, Franklin Pease me definió el *tinku* como encuentro conflictivo entre dos partes que constituyen una compleja totalidad.

⁸ En una visita reciente a Córdoba, tuve el privilegio de visitar otra vez la Mezquita, guiada por el pintor y escultor andaluz José Manuel Darro y su esposa, Gloria. “Palmeral de columnas, un jardín, un oasis en el desierto”, la nombraba Darro al recorrerla. No solo se trata del monumento arquitectónico y cultural más importante de Córdoba, la joya del califato, equivalente a la Alhambra de Granada, sino que resulta un magnífico emblema visual del mestizaje de Garcilaso, quien mandó a edificar en ella una capilla que hoy alberga sus restos. Mestizaje múltiple: construida como mezquita por los musulmanes en el siglo VIII, reformulando una basílica romana, hoy es una catedral católica que mezcla estilos islámicos, visigodos, renacentistas y barrocos. En la Capilla de las Ánimas, que así se llama la del Inca, ya hay una placa que celebra su cuatricentenario. Pero fue otro detalle casi imperceptible en ella lo que más me emocionó: dos pequeños recipientes en el suelo, uno con granos de maíz y otro con hojas de coca. Era nada menos que la ofrenda ancestral andina a la madre tierra (la *Pachamama*), que responde al reclamo del *ayni*.

⁹ Cito por la edición de Durand de la *Historia general del Perú* (1962, p. 1169).

¹⁰ Sobre la citada frase, me refiero al segundo de los tres programas radiales de la trilogía *Milonga de no olvidar* que produjo en 1989 en homenaje a Zitarrosa, en el que entrevisté telefónicamente a Galeano desde Puerto Rico.

¹¹ Garcilaso dejó su Cuzco natal en 1560 para intentar rescatar en España —sin éxito— el legado de su padre en tanto conquistador. Dicho rechazo fue una decisión del Consejo de Indias que, basándose en opiniones adversas de dos cronistas, acusó a su padre de sospecha de traición por haberse aliado a Gonzalo Pizarro en contra de la Corona española en una de las muchas guerras civiles que marcaron la conquista del Perú. Tras esta humillación, glosada de su puño y letra en el margen de su ejemplar de la crónica de López de Gómara con una frase dolorida: “Esta mentira me ha quitado el comer”, el Inca abandonó Madrid y se asentó en Córdoba para siempre.

¹² Al traducirlo, Arguedas lo tituló “Despedida”. Como diría Machado, “Solo se canta lo que se pierde”. O lo que puede perderse. Arguedas, poeta ante todo, no pudo menos que entender que en sus alucinantes metáforas, que podemos hacer nuestras como surrealistas, la muerte es omnipresente: la flauta de hueso de mosca y el tambor de huevo de hormiga solo pueden producir silencio; el minúsculo nido de picaflor es tan solo paja vacía. La bandera de tela de araña, es nada, puro agujero. Silencio, nada y vacío: son “los heraldos negros que nos manda la muerte”, para decirlo en clave vallejana. Y sin embargo, en el poema —así quiero llamarlo, porque lo es— late un optimismo feroz, como el que Arguedas abrazó, contra todo y porque sí, toda su vida. El sujeto lírico, cual el Miguel Hernández que dijera en *El rayo que no cesa* (1959), “Me voy, me voy, me voy pero me quedo, / pero me voy...”, sabiendo que la partida es inexorable, se toma la libertad de retrasarla. Pero también la de asumirla como marcha triunfal. Un detalle del poema nos permite leerlo como expresión desafiante de una identidad colectiva amenazada: la alusión a la bandera. He emprendido esta lectura del huayno —moderna y occidentalizada, lo admito— porque me parece emblemático de dos pulsiones encontradas de Arguedas: un optimismo voluntarioso que lo mueve, en un gesto utópico, a preservar un mundo que se le derrumba de a poco, y la decisión del suicidio como salida digna a una depresión que el

psicoanálisis de su momento, previo a la medicación química, no pudo curar.

¹³ A lo largo de este ensayo, cito los *Comentarios reales* a partir de mi edición de 2003 publicada por Espasa Calpe. Otra estampa lírica, la favorita de Mario Vargas Llosa, es la descripción de los halcones pescando.

¹⁴ Lieve Behiels me introdujo a la pintura de Joachim Beuckelaer y con gran generosidad me tradujo del holandés el ensayo de Ethan Matt Kavaler, para que lo usara como contrapartida neerlandesa de Guaman Poma en un ensayo sobre la simbología frutal en mi libro *Guaman Poma, autor y artista* (1993).

¹⁵ Véase el testimonio de Arguedas grabado por Sara Castro-Klarén en Julio Ortega: *Texto, comunicación y cultura: "Los ríos profundos" de José María Arguedas* (1982, pp. 106-107).

Referencias bibliográficas

Del Inca Garcilaso

Vega, G. de la. (2003). *Comentarios reales y La Florida del Inca*. Edición anotada de Mercedes López-Baralt. Madrid, España: Espasa Calpe.

Vega, G. de la. (1962). *Historia general del Perú*. Edición de José Durand. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 4 tomos.

Sobre el Inca Garcilaso

Araníbar, C. (Ed.). (1991). Glosario. *En Inca Garcilaso de la Vega: Comentarios reales*. Segundo volumen. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.

Cornejo Polar, A. (1994). "Las suturas homogeneizadoras: los discursos de la armonía imposible" [1992]. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (pp. 91-158). Lima, Perú: Editorial Horizonte.

Durand, J. (1962). Estudio preliminar y notas. *En Comentarios reales de los Incas*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Flores Galindo, A. (1986). *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Hernández, M. (1993). *Memoria del bien perdido: conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos y Biblioteca de Psicoanálisis.

López-Baralt, M. (1993). *Guaman Poma, autor y artista*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

López-Baralt, M. (2011). *El Inca Garcilaso, traductor de culturas*. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.

Mazzotti, J. A. (1996). *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas*. México y Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica y Fondo Editorial de Cultura.

Mazzotti, J. A. (2009). *El Inca Garcilaso: 400 años de soledad (migración, exilio, escritura)*. Conferencia plenaria en la Fiesta de la Lengua del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, dedicada al cuatricentenario de los *Comentarios reales*. San Juan, Puerto Rico, 23 de abril.

- Miró Quesada, A. (1994 [1948]). *El Inca Garcilaso*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Montiel, E. (2005). América en las utopías modernas de la modernidad. *Ciberayllu*. Recuperado de http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/EM_America.html
- Mora, C. de (2009). En torno a las ediciones de *La Florida del Inca*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt265>
- Porras Barrenechea, R. (1955). *El Inca Garcilaso de la Vega. 1539-1616*. Lima, Perú: Lumen.
- Vargas Llosa, M. (2009). El Inca Garcilaso y la lengua de todos. Conferencia ofrecida en el Segundo Congreso de la Lengua en Valladolid en 2001. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f282>
- Zavala, I. (1992). El Inca Garcilaso en las utopías revolucionarias. En B. González Stephan y L. H. Costigan (Eds.), *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana* (pp. 219-228). Caracas, Venezuela: Ediciones Equinoccio y The Ohio State University.

Otras referencias

- Arguedas, J. M. (1949). *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima, Perú: Huascarán.
- Arguedas, J. M. (1972). *Los ríos profundos*, cuarta edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Bhabha, H. (1990). The Third Space. En J. Rutherford (Ed.), *Identity. Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Londres, Reino Unido: Lawrence & Wishart.
- Bousoño, C. (1960). Notas sobre un poema de Miguel Hernández, "Antes del odio". *Cuadernos de Ágora*, (49-50), 31-35.
- Calvino, I. (1994). *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona, España: Tusquets.
- Corominas, J. (1954). *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. Madrid, España: Gredos.
- Díaz Quiñones, A. (2000). *El arte de bregar y otros ensayos*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Dostoievski, F. (1979). *Crimen y castigo*. México D. F.: México: Porrúa.
- Dostoievski, F. (1994). *El idiota*. México D. F.: México: Porrúa
- Dostoievski, F. (2011). *El doble*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Estañol, B. *El que camina a mi lado: el tema de El Doble en la psiquiatría y en la cultura*. *Salud Mental*, 35(4), 267-271. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58224380001>
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la tierra*. México D. F., México. Fondo de Cultura Económica.

- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires, Argentina: Abraxas.
- Freud, S. (1919). Lo siniestro. Recuperado de <http://bit.ly/1SUZKPr>
- González Echevarría, R. (1985). Introducción. En A. Carpentier: *Los pasos perdidos* (pp. 13-62). Madrid, España: Cátedra.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva coronica i buen gobierno*. Edición de John V. Murra y Rolena Adorno, con la colaboración de Jorge Urioste. 3 vols. México D. F., México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hernández, M. (1959). *El rayo que no cesa*. Madrid, España; Espasa-Calpe.
- Jung, C. G. (1965). *Memories, Dreams, Reflections*. Nueva York, EE. UU.: Vintage Books.
- Lezama Lima, J. (1971). La expresión americana. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Lida de Malkiel, M. R. (1966). Dos obras maestras españolas: *El Libro de Buen Amor y La Celestina*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. L. González & E. Ortega, *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.
- Matt Kavalier, E. (1987). Erotische Elementen in de Markettaferelen Van Beuckelaer, Aertsen en Hun Tijdgenoten. En J. Beuckelaer & P. Verbraeken, *Joachim Beuckelaer, Het markt - en keukenstuk in de Nederlanden: 1550-1650* (pp. 18-26). Gent, Bélgica: Gemeentekrediet.
- Mauss, M. (1923-1924). *Essai sur le don*. París, Francia: L'Année Sociologique.
- Ochoa, E. (Ed.). (1810). *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*. Barcelona, España: Pons y Compañía. Recuperado de <http://bit.ly/2qwOP6P>
- Ortega, J. (1982). *Texto, comunicación y cultura: "Los ríos profundos" de José María Arguedas*. Lima, Perú: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.
- Rank, O. (2004 [1914]). *El doble*. Buenos Aires, Argentina: JCE Ediciones.
- Sábato, E. (2000). *La resistencia*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Sánchez, L. R. (1976). *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de La Flor.
- Vasvári, L. O. (1988). Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*. *Romance Philology* (42), 1-29.
- Whitman, W. (1993). *Leaves of Grass*. Nueva York, EE. UU.: The Modern Library.

Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario¹

Dynamics of contact between Andean poetic production (Kichwa and Aymara) and the literary canon

Claudia Rodríguez Monarca
Universidad Austral de Chile, Valdivia
Contacto: claudiar@uach.cl

Resumen

El artículo se propone revisar las dinámicas de contacto de las producciones poéticas indígenas andinas actuales, tanto kichwa como aymara, con la cultura y las literaturas nacionales dominantes y canónicas de Ecuador y Bolivia, respectivamente. En estas relaciones encontramos interferencias propias del diálogo, más o menos tensionado, como la permeabilidad, la confluencia y la divergencia entre los sistemas literarios.

Palabras clave: literatura andina, kichwa, aymara, interferencias, literaturas nacionales

Abstract

The article proposes to revise the dynamics of contact of the Andean indigenous poetic productions, both kichwa as aymara, with culture and the dominant national literatures and canonical of Ecuador and Bolivia, respectively. In these relationships we find interference of the dialog, more or less stressed, as the permeability, the confluence and divergence between literary systems.

Keywords: Andean literature, kichwa, aymara, interference, national literatures

Recibido: 17.01.17

Aceptado: 08.03.17

Introducción

Vuelvo, Álzome!
Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!
Regreso desde los cerros, donde moríamos/ a la luz del frío...

Regresamos! Pachakamak!
Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!
Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam!..

Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor,
Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay
, Dumbay, Soy!
¡Somos! ... ¡Seremos! ... ¡Soy!
César Dávila Durán

Partir con un fragmento del extenso y hermoso poema del escritor ecuatoriano César Dávila, “Boletín y Elegía de las Mitas” de 1959, es un guiño a la convergencia de sistemas literarios que provienen de mundos distintos: el indígena y el criollo. Pero es solo un guiño, un contacto entre ambas tradiciones, porque nos encontramos ante la apropiación verbalizada, de manera magistral, de una voz colectiva supuestamente muda (la indígena), por parte de un escritor, intelectual que denuncia y visibiliza la problemática social del indio. Y no es de extrañar este afán de acercamiento de un autor cuya propuesta oscila entre el indigenismo y la vanguardia, desde la conciencia por expresar y testimoniar la imagen de un “indio nuevo”, ya que, como señala Aymará del Llano: “Es, precisamente, en los mentores de las vanguardias con tendencias político-sociales, en quienes el acercamiento al referente indígena ha sido más prolífico” (2009, p. 53). Este ejemplo es uno de los tipos de relaciones que encontramos entre mundos que provienen de tradiciones culturales y literarias distintas.

El artículo se propone revisar las dinámicas de contacto de las producciones poéticas andinas actuales con la cultura y las literaturas nacionales dominantes y canónicas. Para ello partimos de la premisa de que estas producciones indígenas no participan del canon literario, pero sí establecen relaciones de interferencias, como la permeabilidad, la confluencia y la divergencia, y a su vez dialogan con otras áreas, distanciadas del campo cultural, como las literaturas amazónicas o afroecuatorianas o los movimientos sociales indígenas de Bolivia.

Referirnos a la producción poética andina es abordar también a las “otras literaturas”¹², que surgen de espaldas a las prestigiosas y hegemónicas literaturas nacionales. Estas otras literaturas han tenido que generar sus espacios

de difusión, configurando un propio sistema literario frente a la tensa relación con la literatura canónica, que ha optado por lo que Gayatri Spivak (1990) ha llamado los “itinerarios de silenciamiento” (*the itinerary of silencing*), mecanismo que utiliza el poder para mantener autoridad a través de la exclusión o marginación de ciertas formas de conocimiento o prácticas culturales. Esta hegemonía discursiva se ejerce a través de manuales, historias literarias, antologías, textos de estudio, “listado que el canon divulga como lo representativo en nuestros países” (Espino, 2007, p. 13).

En la poesía andina actual evidenciamos las condiciones de heterogeneidad de esta producción en relación con los sistemas literarios nacionales dominantes. No significa ello que cada cultura indígena sea privativa de un país (Estado); por el contrario, consideramos las *naciones* indígenas y sus producciones literarias desde la noción de macrorregiones o zonas culturales, lo que posibilita una mirada integral y transversal de la poesía indígena, además de privilegiar en una “zona” la presencia de culturas que traspasan las fronteras de división política, así como advertir interesantes vinculaciones y dialogismos en estas producciones literarias. Esta relación de interferencia, diálogo y complementariedad la vemos, por ejemplo en la antología *Literatura y cultura aymara*, del peruano José Luis Ayala que incorpora a poetas bolivianos como Berta Villanueva y Juan de Dios Yapita; o en *Literatura Aymara. Antología*, de los bolivianos Xavier Albó y Félix Layme que incluye relatos de Cusco y Puno.

Poner en relieve lo que tienen en común escritores de una misma cultura (Nación) pero de países (Estados) distintos, fija la atención en claves lingüísticas, territoriales, históricas y culturales; sin embargo, no atiende a las interferencias propias del diálogo, más o menos tensionado, con las literaturas particulares de cada país. Al referirnos a literaturas canónicas reconocemos que se trata del repertorio nuclear de un sistema literario, aunque el propio sistema posee márgenes y fronteras porosas y dinámicas. Dorian Espezúa señala, para el caso peruano, que los discursos quechuas

[...] entran en contacto con intelectuales de frontera que incluyen estos discursos dentro de la institucionalidad literaria. La interacción de los sistemas literarios nos hace suponer la influencia mutua que ejerce un sistema en el otro y viceversa, de tal manera que los discursos pueden ser alterados o contaminados por un proceso natural de diglosia lingüística y literaria. (2002: 14)

En los países en estudio se han configurado tradiciones, sistemas y cánones literarios indígenas de un modo dinámico y complejo en los que interactúan distintos códigos, materiales, soportes, al igual que modelos textuales y culturales. Para esta investigación no vamos a detenernos en la relación entre la literatura quechua y la literatura peruana, ya que tiene una larga tradición teórico-crítica (avalada por un extenso corpus bibliográfico), que colabora además en fomentar el círculo virtuoso y dialógico con las propias producciones, cada vez más maduras y reflexivas. Simplemente mencionaremos que, para este caso, nos encontramos con dos sistemas literarios consolidados, vigentes, prestigiosos y dinámicos, con sus propias audiencias y sistemas de preferencia, circuitos y canales de difusión (revistas, editoriales, blogs, eventos literarios); estos se encuentran paralelos, en coexistencia y simultaneidad, estableciendo un tipo de relaciones a veces contestataria, otras dialógica, pero que suelen encontrarse y converger, como en el caso de la vanguardia indígena. Las influencias posibles son interferencias a partir del debate; como ha señalado Dorian Espezuía Salmón (2007), “la intercomunicación de sistemas literarios es, a su vez, producto del conflicto entre los sistemas sociales organizados a lo largo del tiempo y espacio geográfico”.

A continuación presentamos cómo se han desarrollado estas dinámicas de contacto entre las literaturas nacionales y las culturas kichwa de Ecuador y aymara de Bolivia³. Para ello es necesario hacer un breve recorrido diacrónico por ambos sistemas literarios (el andino y el canónico) y ver en qué punto de esa línea de tiempo comienzan a relacionarse y de qué manera. También es interesante revisar los aportes de la crítica literaria, situada en esos espacios, ya que es sintomática de los propios procesos de contacto.

Poesía kichwa / Literatura ecuatoriana

Este encuentro es otra cosa.

Hay esplendor en esta puerta fría.

*Los días antiguos salen por esta puerta: gritan,
juegan y se esparcen en este pequeño suelo.*

Lucila Lema Otavalo

Los antecedentes literarios de la poesía kichwa los encontramos ya desde la época precolombina y colonial, a través de los trabajos de recopilación e investigación de estudiosos como Hernán Rodríguez Castelo, Jesús Lara o Juan Valdano, y están vinculados a los ciclos festivos y a las manifestaciones orales, sacras y profanas. “Atahualpa Huañui” es la composición poética antigua más importante en kichwa y corresponde a un lamento por la muerte del Inca Atahualpa, recopilada y traducida por Juan León Mera en su *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana* (1893). Antecede a ese libro un texto antológico del propio Mera, *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano* de 1892, considerada la más amplia y completa recopilación de cantos y coplas, preferentemente de autorías anónimas. En la segunda edición incorpora textos en kichwa, en sus géneros tradicionales, arawis, urpis, jaillis y wawabis. Un hito importante por esos años fue la aparición, en 1884, de un poemario autorial bilingüe; su autor, Luis Cordero Crespo (quien llegaría a ser presidente de Ecuador), publica *El rimini llacta y el cuchiquillca*. Este gran poema lo conforman una serie de versos pareados, de tono elegíaco, que van narrando la desdicha de un indio expatriado. El poema comienza:

Me voy patria

*Yo me voy, Patria querida, me voy a vivir distante: no
tienes tú, para el indio, ternura propia de madre.*

Rinimi, llacta

*Rimini, Llagta, rimini may carupi causangapa ;
Mana quiquin Llagtashina cuyanguichu runataca !*

El sujeto lírico vive el desamparo y le reclama a la Patria la ternura propia de una madre. La desterritorialización y la diáspora que van minando su propia identidad, lo harán incluso pensar en la muerte: “Mas ay! peregrino y solo, tal vez mi existencia acabe... Yo me voy, Patria querida, me voy a morir distante: no / tienes tú, para el indio, ternura propia de madre!”.

Como podemos observar, Luis Cordero Crespo asume la voz poética, social e intelectual mestizada, manifestación que se venía gestando a fines de la Colonia en la figura de Eugenio Espejo, de actitud anticolonialista e inspirador de la independencia. El estudioso Raúl Pérez Torres llegó a decir que “la literatura ecuatoriana inicia su camino a pie, pero bajo la sombra tutelar, libertaria, polemista, del indio quiteño Eugenio Espejo” (2009, p. 19). En su libro *El Nuevo Luciano de Quito (1779)* presenta sus ideas ilustradas que promueven la igualdad de todos los ciudadanos (indígenas y criollos) y también, tempranamente, los derechos de la mujer. Lo que sucederá a partir de entonces es que la palabra del indígena será obliterada, asumiendo la representación de esa voz el escritor indianista (el romántico Juan León Mera es un ejemplo) o el modernista indígena como Jorge Carrera Andrade, que publica en 1928 *Cuaderno de Poemas Indios*, ocho poemas que aparecerán luego en *Boletines de Mar y Tierra* y que tratan de “las costumbres, labores e insurgencias de la raza desposeída”. Se desplaza el eje de una voz enunciativa indígena a una externa que versa sobre el indio y su imaginario. La crítica (entre otros, José Juncosa, 2006) ha revisado en la producción artística ecuatoriana este fenómeno del imaginario indígena en Ecuador en las representaciones culturales, exógenas y retóricas, es decir el indígena como objeto y tema artístico y de reflexión (insistimos en los términos “objeto” y “tema”). Regina Harrison (1996) reconoce que el “tema indígena” como denuncia terminará agotándose frente a las nuevas y naturales necesidades

de experimentación, que centrarán la atención en otros aspectos y ya no en la justicia social como en la fase romántica del indigenismo.

Respecto de la literatura culta y canónica ecuatoriana, los estudiosos suelen ser reiterativos en señalar la invisibilidad de esta producción en el escenario internacional (argumento manido que ya molesta a algunos críticos). Carlos Arcos Cabrera (2005) hablará de “la literatura invisible”; el poeta y crítico Agustín Cueva ha señalado: “A primera vista, uno puede constatar que la literatura ecuatoriana es casi una desconocida en el resto de América Latina (la excepción es *Huasipungo* de Jorge Icaza)” (1990, p. 22). Igualmente, la poeta Valeria Guzmán reconoce este fenómeno: “Ecuador también es tierra de poetas y es hora de ser visibles más allá de la bruma, de aprovechar los riscos para que el eco sobrepase las fronteras” (2009, p. 2). La imagen de la literatura ecuatoriana se congeló en *Huasipungo*, es decir, en el realismo social de los treinta. Para algunos escritores y críticos, como Diego Araujo, Antonio Sacoto, Agustín Cueva y Alejandro Moreano, las décadas posteriores son fecundas y la invisibilización se debe a factores como, por ejemplo, el poco peso de la industria editorial ecuatoriana en el resto del continente.

El mayor reconocimiento internacional de la literatura ecuatoriana es precisamente debido a la narrativa de realismo social de los años 30 (por la necesidad de denunciar las injusticias sociales y de mostrar la realidad del campo y la vida rural⁴), particularmente con la corriente del indigenismo. En la línea temporal que va desde el indianismo de León Mera, pasando por el indigenismo de Icaza, Antonio Sacoto escribe varios ensayos sobre el 'neoindigenismo'; un ejemplo de esta tendencia será Gustavo Alfredo Jácome, con *Porqué se fueron las garzas* (1979). Otra estudiosa del indigenismo es Rocío Durán-Barba; decidior es el nombre de su libro *Literatura ecuatoriana ¿y el indigenismo?*, texto que denuncia el proceso sistemático de descanonización de esta corriente y reclama el lugar que alguna vez tuvo, particularmente en Icaza. Se pregunta la autora: “¿Por qué se diluyen las obras de nuestros escritores, como las de Icaza?” (2006, p. 14); más que una respuesta, formula una propuesta para repensar el indigenismo, como

una suerte de resignificación y actualización hacia otra literatura indigenista que define como perteneciente a los indígenas y que “existirá en la medida que los propios indígenas la produzcan con fuerza” (2006, p. 38).

Ni el indigenismo ni el mestizaje han favorecido en la actualidad una producción cultural, literaria y poética de los pueblos y nacionalidades de Ecuador. Desde el punto de vista literario la corriente indigenista representa el canon y la tradición (con los temas sociales y rurales, así como con las formas de escritura realista y costumbrista), peso del cual las generaciones posteriores quieren desmarcarse (un ejemplo es la narrativa urbana de Alfredo Pareja Díaz o la instalación de las vanguardias como la actitud parricida de los tzántzicos). Por su parte, y desde una perspectiva social, el mestizaje ha operado como estrategia de debilitamiento indígena. La población mestiza aumenta en cada censo, lo que ha hecho disminuir el número de población nativa, pero a su vez, y paradójicamente, se fortalecen los movimientos y las organizaciones sociales en su representatividad⁵.

La literatura ecuatoriana vigente en los siglos XIX y XX cuenta con movimientos y grupos literarios importantes, como la generación decapitada del modernismo ecuatoriano, de fines de la centuria decimonónica. Paralelo a ello se gesta el grupo La Idea, integrado por Jorge Carrera Andrade (calificado como indofuturista por Gabriela Mistral), Gonzalo Escudero y Augusto Arias; la presencia del gran poeta César Dávila Andrade tendrá gran influencia en las generaciones futuras, principalmente desde su obra *Boletín y Elegía de las Mitas* de 1959, propuesta indigenista más vanguardista, de registro testimonial, que le significó indagar en las fuentes históricas. Participan muchos de estos escritores, también de los grupos América y Madrugada de Guayaquil (del que formó parte Jorge E. Adoum). De producción restringida, y con un claro objetivo de desmarcación de esa literatura costumbrista, hace su aparición en escena el grupo Sicoseo de Guayaquil, ELAN de Cuenca del “Vanguardismo lírico”, entre los que se cuentan Augusto Sacoto, Atanasio Viteri, Jorge Guerrero, Alejandro Carrión y Enrique Gil Gilbert. También cobra fuerza el movimiento vanguardista

de los tzántzicos, los parricidas reductores de cabeza, presentando sus textos y metatextos en las revistas *Pucuna*, *La Bufanda del sol e Indoamérica*, esta última donde publican los artistas plásticos más vinculados a un discurso indigenista y que entran en tensión con los poetas que quieren desvincularse de esta literatura. Ya avanzados en el tiempo, las nuevas generaciones del siglo XXI, de las cuales hay ya varias antologías, tampoco recogen un legado indígena ni incorporan a los poetas jóvenes de las distintas nacionalidades que conforman el Ecuador. Pensemos, por ejemplo, en las antologías *Podemos mentirle al placer. 15 poetas ecuatorianos del siglo XXI*; *20 poetas ecuatorianos del siglo XXI* y *La Antología de la Novísima Poesía Ecuatoriana: Premonición a las Puertas* de Freddy Ayala Plazarte; o los colectivos quiteños Machete Rabioso, Fe de erratas y Locomotrova o Buseta de Papel de Guayaquil.

Respecto a la producción poética kichwa hay que hacer la salvedad que más que poesía o una poética kichwa, lo que existe son autores kichwas con una producción aún restringida, como Ariruma Kowii6, quien ha publicado algunos libros de poesía, de relatos y un diccionario de nombres kichwas; así como un conjunto de poetas mujeres, como Lucila Lema Otavalo y Wary Silvia Vásquez, entre otras escritoras emergentes. Un ejercicio de visibilización y sistematización son las antologías de poetas indígenas mujeres, como *Collar de historias y lunas. Antología de poesía de mujeres indígenas de América Latina*, trabajo que reúne la poesía de 22 escritoras, de las cuales cinco son de Ecuador: Lucila Lema Otavalo, Luz Aurora Chinlle, Lourdes Llasag Fernández, Raquel Antún y María Clara Sharupi; y *Amanece en nuestras vidas. Antología de poesía y cuento de mujeres indígenas ecuatorianas* de 2011, que reúne a 16 poetas que se encuentran en distintos momentos de producción y reflexión metatextual y que son de distintas nacionalidades indígenas (tsa'chi, kichwa, shuar, de tres regiones del país Costa, Sierra y Oriente, respectivamente); o las antologías preparadas por Lucila Lema, que promueven y difunden la producción de escritoras noveles y que asumen un rol activo en la construcción pluricultural de Ecuador: *Hatun Taki. Poemas a la madre tierra y a los abuelos* de 2013 y Ñawpa pachamanta, purik

rimaykuna. Antiguas palabras andantes de 2016. Por otra parte, el Ministerio de Educación de Ecuador editó en 2009 una antología de tradición oral y poesía enteramente en *kichwa: Kichwakunapa Yachaykuna (saberes quichuas)*. En la introducción (único apartado en castellano), Raúl Vallejo Corral señala:

Esta recopilación transcrita y actualizada según la norma actual del kichwa, se ha realizado con la finalidad de motivar a leer y escribir la lengua kichwa, para que los lectores emerjan el mundo de la diversidad cósmica mantenida hace siglos a través de la oralidad. (2009, p. 8)

El fenómeno de la escritura y la traducción es un aspecto crucial para incrementar la producción literaria kichwa y la comunidad lectora monolingüe y bilingüe⁷. Los poetas indígenas contemporáneos no han sido reconocidos en las historias, antologías o diccionarios de la literatura canónica ecuatoriana. Hasta ahora, la única presencia es la de Ariruma Kowii en algunos textos sobre panorámica de la literatura ecuatoriana o en el registro antológico que reúne a 30 poetas: *Poesía mano a mano. Memoria sonora de poesía ecuatoriana*, en el que se encuentra un poema de Kowii musicalizado. Los reconocimientos provienen del extranjero, donde son invitados a participar en antologías, como Kowii en *Los Cantos Ocultos: Antología de poesía indígena latinoamericana* (2008) preparada por el poeta mapuche Jaime Huenún; también en recitales poéticos que son luego publicados en revistas monográficas dedicadas a esos mismos recitales, como las distintas versiones del Festival Internacional de poesía de Medellín y su revista *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía*, donde aparecen Lucila Lema y Ariruma Kowii; o el V Festival de Poesía: Las Lenguas de América, Carlos Montemayor, en la UNAM de México en 2012, que publica y edita los registros audiovisuales y sonoros de Lucila Lema. Otro espacio es el que las propias poetas (Lema y Vásquez) han gestionado como los dos Encuentros de Escritoras Indígenas (en Ibarra 2011 y Quito 2012). Los poetas, en distintos espacios y modalidades de difusión (conferencias, ponencias, artículos, recitales), reflexionan sobre la cultura, la educación, la interculturalidad, la tradición oral,

los medios de comunicación, la cosmovisión, entre otros temas.

La poesía kichwa contemporánea corresponde a una producción escasa, en proceso de consolidación a través del trabajo metatextual, reflexivo, investigativo, de recopilación y difusión que hacen, principalmente, Ariruma Kowi y Lucila Lema. Esta producción se presenta en el contexto de una literatura ecuatoriana culta y canónica con la cual poco dialoga; es más, se visualizan más hebras y vasos comunicantes con las otras literaturas, como las amazónicas o las afroecuatorianas, donde también hay mayor presencia de poetas mujeres.

Poesía aymara / literatura boliviana

*Como que me huele que no hablas aymara
como que me huele que no palabreas quechua
¿de qué pagos vienes?
¿qué idioma hablas? ¿lengua? ¿cuál?
Rufino Phaxi Limachi*

La literatura aymara en el contexto de las letras bolivianas ha estado prácticamente ausente. Ello se debe, en parte, a que su estrecha vinculación con la tradición oral, particularmente con la heredad del canto, la han situado junto a los relatos y narraciones en la literatura oral, que suele estar compilada como literatura folclórica y fuera del canon de corte occidental que permea todo el continente. Virginia Ayllón señala que:

[...] sobre lo oral como posible estatuto literario, trasunta un estatuto político habida cuenta del peso del texto escrito en lo que occidente considera literatura [...]. Ante este argumento, precisamente los escritores indígenas han rescatado el valor literario de las creaciones orales. (2007, pp. 68-69)

Referirse a una poesía aymara exige establecer ciertos hilos conductores, sobre todo con los propios antecedentes de esa tradición oral (en los periodos precolombino, colonial y republicano); en relación con las posturas indigenistas (no solo el indigenismo) que son transversales a todas las épocas,

desde el romanticismo, el realismo social al modernismo y su indeleble tránsito hacia las vanguardias; la gravitación e influencia de los movimientos sociales indígenas con las posturas desde Fausto Reinaga hasta Silvia Rivera Cusicanqui; y la invisibilización en la actualidad no solo desde el canon sino también desde las propias poéticas emergentes, que no incorporan a los poetas indígenas, como se observa en muchas antologías recientes (salvo alguna excepción). La difusión de esta producción cultural es un aspecto importante para la generación de un sistema de preferencias, para ello colabora de manera activa la editorial Plural, El Aparapita de Elías Blanco Mamani, que es una editorial especializada en la elaboración de diccionarios sobre cultura boliviana (es decir, en la difusión y canonización de su producción cultural), y los centros de investigación que operan como editoriales, entre ellos, el Instituto de Estudios Bolivianos de la Universidad Mayor de San Andrés, CIPCA (Centro de Investigación y promoción del Campesinado), ILCA (Instituto de Lengua y Cultura Aymara), ISEAT (Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología), THOA (Taller de Historia Oral Andina) y MUSEF (Museo Nacional de Etnografía y Folklore).

Respecto a los antecedentes de la tradición oral, Albó y Layme (1996) señalan que la documentación histórica sobre la lengua y cultura aymara es muchísima más escasa, y se limita casi exclusivamente a textos elaborados por no aymaras⁸. En la época precolonial hay dos antecedentes de una escritura aymara, uno es el cronista indígena Juan Santa Cruz Pachakuti Yamki y el otro es Waman Puma que dejó algunas muestras de literatura aymara. Luego, en la Colonia, deviene el aymara misionero, textos de adoctrinamiento religioso; aquí la lengua será funcional a esos propósitos, tornándose en un idioma “conquistado y reducido”. El mecanismo de traducción será utilizado posteriormente, ya entrada la República, por intelectuales bilingües no indígenas, para trasladar al quechua y al aymara las proclamas de la Independencia. En rigor, no corresponden al corpus de textos literarios aymaras, pero sí explican los procesos y las dinámicas de contacto y confluencia de la cultura y lengua aymara con la cultura dominante (española y criollo/mestiza) de cada periodo.

La tradición oral ha conservado coplas aymaras en los géneros más importantes como hailli, harawi y wayñu, entre otros. La escritura propia aparecerá a comienzos del siglo XX con los primeros escritos que reflejan una producción aymara popular. Una muestra de ello son los abundantes cancioneros populares. El escritor y crítico Adolfo Cáceres reflexiona y recoge parte de la producción indígena (quechua, aymara y guaraní) en el volumen I de *Literaturas aborígenes de la Nueva Historia de la Literatura Boliviana* (1986). Esta “nueva” historia no se siente identificada con el recurrente discurso de corte hispanista ni con el tratamiento ni la metodología de la mayor parte de las historias de la literatura. Gloria Cajías (2007) da cuenta de la falta de sistematización y rigurosidad en la mayoría de estas historias. Para la autora, ellas se quedan en simples catalogaciones y no dan cuenta de la producción, sino que por el contrario han permitido la configuración de un canon homogéneo y sesgado. Las historias de la literatura mejor logradas, según Cajías, corresponden a Cáceres, Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán, con sus dos tomos de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002).

El volumen de *Literaturas aborígenes* si bien se centra en el periodo precolombino reconoce que no es una producción que se acabe allí, sino que es el germen de una tradición que no ha desaparecido (Cáceres 1986). Por otra parte, la gran poeta Yolanda Bedregal en su *Antología de la poesía boliviana* (1977) hace una contribución a la poesía indígena en el capítulo “Repertorio aymara”, incorporando desde coplas anónimas a textos contemporáneos autoriales (en lengua aymara, no siempre escritos por aymaras, sino también por sujetos con una experiencia bicultural y bilingüe).

El imaginario del indio en la producción literaria canónica, como campo de representación, tiene distintos modos y grados de acercamiento y conocimiento, a través de un indigenismo paisajístico a uno social, hasta la identificación con una identidad aymara (como podría ser el caso de la poeta Elizabeth Johannessen Lino). El indigenismo corresponde a un periodo literario que surge a comienzos del siglo XX; su exponente más importante es Alcides

Arguedas (*Raza de bronce y Vida criolla*) que asume un indigenismo vinculado a un realismo social; también desde el ensayo destacan Jaime Mendoza (*Macizo boliviano*); Tristán Marof (*La tragedia de Altiplano*) y en poesía Jesús Lara (*Khatira y Ariwari*). Aparece en estas reflexiones la discusión sobre el mestizo y el cholo (por ejemplo Sangre de mestizos de Augusto Céspedes). Franz Tamayo (*Creación de una pedagogía nacional*) será un exponente de la postura y defensa indígena, tendrá en su trayectoria intensos choques con intelectuales a los que interpelará, como el propio Alcides Arguedas y otros que están en las antípodas de su pensamiento, como Ricardo Jaimes Freyre, para quien el aymara es una lengua del pasado. En *El espejo indígena* (1997), Josefa Salmón subraya tres aspectos fundamentales propios de los discursos indigenistas en Bolivia: la estrecha relación e identificación del indio con la naturaleza (en ese imaginario del indio salvaje, figura y espacio que la simbología de la barbarie define ya a comienzos del siglo XX e insumo para el movimiento vanguardista contestatario Gesta Bárbara); el uso de su imagen con fines políticos (aunque otras veces para los mismos fines se use la imagen del mestizo como criterio nacionalista); y la distancia entre el objeto y sujeto del discurso; el indio es más que un simple objeto del indigenismo: “El indio es mudo en términos del discurso criollo; pero, a pesar de su mudez, transforma y genera este discurso con su continua resistencia” (Salmón, 1997, p. 155). Esa mudez es entendida como un imperativo ético que asumen los escritores indigenistas como portavoces o ventrilocuos por donde se expresa esa voz anulada y reprimida. Pero, más allá de las limitaciones, los intentos, los aciertos o desaciertos de las obras indigenistas, lo indiscutible es que el espacio de la escritura posibilitó visibilizar y humanizar al indio, cuestión que nunca consideró la clase oligárquica y dominante que gobernaba el país. Como dice Carlos Piñeiro, “el indigenismo fue una batalla de pluma y tinta” (2004, p. 51). Realizan el ejercicio de escribir en aymara y sobre su cultura muchos poetas, en distintos grados de acercamiento y conocimiento del “otro”, como Adela Zamudio, una de las grandes poetas del romanticismo boliviano, con su poema “Wiñaypaj Wiñayninkama” (“Para siempre”), Manuel María Pinto,

Gregorio Reynolds, Javier del Granado, Luis Felipe Vilela y Jaime Saenz (en *Imágenes paceñas*, texto que reflexiona sobre las dinámicas urbanas). Oscar Cerruto (1958), quizás el poeta más reconocido por la crítica, también incursiona en el tema andino, con registro y *collage* etnolingüístico, como en el poema “Altiplano”:

*Sobre su lomo tatuado por las agujas ásperas del tiempo
los labradores aymaras, su propia tumba a cuestras,
con los fusiles y la honda le ahuyentan pájaros de luz a la noche
La vida se les tiza de silencio en los fogones.*

En la historia de la literatura boliviana, si bien hay una presencia continua del tema indígena en las distintas épocas (siempre siendo un “otro”, como objeto de representación), hay un momento de transición entre el modernismo y la vanguardia, con el puente y la mediación de Carlos Medinaceli, en que se releva al indio (nuevo indio), particularmente con el surgimiento de la agrupación Gesta Bárbara de Potosí en 1918⁹, movimiento que tendrá una relación con la vanguardia indigenista del Boletín Titikaka, en tanto Gamaliel Churata participa de ambos espacios en diálogo. Este grupo impulsó una corriente generacional “renovadora y progresista con un espíritu rebelde y bohemio, como una gesta [...] para despertar de ese estado adormecido, del estado de barbarie en que se hallaban el arte de la poesía, la prosa, la música y la pintura” (Molina, 2011, p. 19). Medinaceli, en *Estudios críticos* (1938), centrará su reflexión en la idea del “pseudomorfismo boliviano”, es decir, una cultura de formas extranjeras, pero de alma autóctona. En el capítulo “La cuestión del indianismo” señala que desde la Colonia “nuestra existencia ha sido en la forma hispánica, pero en la esencia, india”. Sincerar este nuevo cuerpo social requiere definir al nuevo indio que cuenta con la ventaja de su “plasticidad espiritual para beneficiarse de los instrumentos técnicos de la civilización universal” (1938, p. 23). A propósito de las vanguardias latinoamericanas, Miguel Hubert Pöppel (2008) se refiere en particular al caso de Bolivia:

Una de las razones de un poeta local para acercarse a una poética como la vanguardista es crear una poesía moderna, revolucionaria [...]. Aquí la cultura moderna se encuentra con otra realidad que no existe en otros países y que justifica en parte la diferencia de la literatura boliviana: la realidad de la cultura tradicional autóctona con la que el sector modernizador tiene escaso diálogo y que mantienen una actitud defensiva de conservación. (2008, p. 166)

Los escritos de Franz Tamayo son el impulso para el giro de conciencia del despertar indio, lo que genera un fuerte movimiento indígena vinculado a los procesos históricos y las dinámicas sociales, que son la consecuencia lógica de los procesos presentes en la sociedad indígena desde hace siglos. La gravitación e influencia de los movimientos sociales toma cuerpo en la figura de Fausto Reinaga (Inca Rupaj Katari), intelectual indio y revolucionario cuyo lema será “Ni Cristo, ni Marx”, clara proclama de independencia de la cultura occidental y el regreso a los valores autóctonos. Para Reinaga, el problema del indio ya no será el de la tierra sino el del empoderamiento, señalando la urgencia de “indianizar” el poder, para que se integre a los códigos culturales. En *La revolución india* busca la liberación del indio, previa destrucción del cholaje blanco-mestizo. Una de esas maneras es a través del ejercicio intelectual y la recuperación de la cultura: “Bolivia no tiene ni escritores ni artistas. Aquí, los pensadores, los políticos, los artistas, son 'bestias domesticadas' por la cultura de Occidente” (Reinaga, 1969, p. 55). Esta ausencia se justifica además por las innumerables dictaduras que sufrió Bolivia, lo que generó diversos modos de participación y difusión política y cultural (como el movimiento Katarista).

El sistemático ejercicio de recuperación de la tradición oral recae en la propia academia que lo asume, no desde el poder universitario, sino desde su propia marginalidad, principalmente con el trabajo etnográfico de la investigadora Lucy Jemio y de la antropóloga Silvia Rivera Cusicanqui, que funda el Taller de Historia Oral Andina (THOA) y que será un espacio de posicionamiento ideológico indianista¹⁰.

En este escenario surge la nueva poesía aymara. La producción aymara

corresponde a un sistema literario defensivo y tradicional (conservador según Evan Zohar) que dialoga con los movimientos indígenas y su creciente conciencia india sobre su identidad social en Bolivia, postura contestataria que se desmarca, y subraya su autonomía frente al mundo criollo-mestizo. Respecto a la producción literaria y cultural, pareciera que lo que predomina es la recuperación, recopilación y transcripción de la tradición oral, más que una propuesta poética transdiscursiva, ello se percibe además en los cancioneros aymaras.

Esta producción poética tampoco puede concebirse como un sistema literario consolidado, ya que aún está en fase de emergencia y reflexión y no en diálogo entre los mismos poetas. Ellos mismos participan de distintos repertorios o modelos textuales, mayoritariamente de carácter defensivo. En este modelo prevalece la valoración de la lengua, lo que hará que se quiera preservar de la forma más pura posible, sin interferencias ni préstamos lingüísticos, lo que supone mantener la estructura, la sintaxis propia de la lengua aymara aunque esté escrita en castellano, la poesía seguirá siendo preferentemente tradicional respecto a las formas, a los modos de versificación, con una actitud lírica de tipo intracultural. Gaja Makaran reconoce la opción de los poetas por mantenerse en ese registro:

Aunque actualmente los indígenas cuentan con el acceso al espacio público nacional comparable al de la sociedad criolla mestiza, siguen empleando el wayñu para expresar sus inquietudes, su lucha y su denuncia social. En las últimas décadas la lírica cantada sirve sobre todo para fomentar el sentimiento de orgullo étnico y reforzar la resistencia cultural de los pueblos indígenas. Muchas veces estas producciones desbordan las formas tradicionales andinas e incorporan nuevas tendencias musicales, por ejemplo el hip hop. (2008, p. 109)

Una poética más tradicional es adscrita por los siguientes poetas aymaras: el amauta Rufino Phaxi Limachi, con su texto *Aymar Yarawiku* (1983), y su estudio *Poesía de la cultura aymara y del qullasuyu andino* (1985); Regina Puma, en *Jiwasan arusawa*, 1976, expresa su identidad aymara: “Soy del pueblo de

Collasuyu /y mi pueblo de Collasuyu /está gritando por los Aymaras”. Sus poemas aparecieron en la revista *Jumampi* n.º 20 y en la antología de José Luis Ayala *Literatura y cultura aymara*, y Gaja Makaran la incorpora en el corpus de análisis de su artículo); Nélica Flores, ganadora del concurso de poesía de El Alto, con “Mujeres alteñas” (nosotros no somos nadie / somos aymaras / soy aymara), texto bilingüe en aymara y castellano andino. La estudiosa Virginia Ayllón se refiere a ella en el artículo “Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto (pasajes)”, donde además da cuenta de la producción poética de esta ciudad eminentemente aymara, con la postura de resistencia de jóvenes escritores alteños autodenominados Los Nadies. También en el corpus de poetas aymaras encontramos a Bertha Villanueva (esta última del movimiento katarista de Bolivia y campesina aymara monolingüe; conocido es su poema “Soy mujer aymara”, ha sido antologada por José Luis Ayala y también estudiada por Gaja Makaran). Zacarías Alavi Mamani es Investigador del Instituto de Estudios Bolivianos y docente de Lingüística Aymara de la Universidad Mayor de San Andrés, en La Paz, y traductor de canciones populares aymaras. Juan de Dios Yapita, lingüista y poeta, realiza un trabajo de preservación de la memoria aymara a través de la oralidad inscrita y de la reelaboración poética de los mitos y elementos ancestrales de la cultura, además a través de su trabajo pedagógico lucha por la pervivencia de la lengua y la cultura aymara, como en el poema “Qullasuy pachana” (En todo kollasuyo); fue antologado por Carlos Montemayor en *Las lenguas de América: recital de poesía* (2010). Entre las mujeres destaca Filomena Nina Huaracacho, Licenciada en Lingüística e Idiomas, Mención Lenguas Nativas (Universidad Mayor de San Andrés). Es autora de textos ensayísticos y pedagógicos, entre otros textos de lengua, cultura y género (sobre la mujer andina); además es guionista de la radio-novela “qullasuywarminsarnaqäwipa” (género que operó como medio de divulgación del pensamiento y cultura aymara). Fue invitada al recital de poetas indígenas en Ecuador y antologada en *Collar de historias y lunas. Antología de poesía de mujeres indígenas de América Latina*, antología preparada por la poeta Jennie Carrasco (2011) y que reúne a 22 mujeres

escritoras indígenas. Finalmente, los poetas actuales más vigentes y productivos son Elvira Espejo y Clemente Mamani. Sobre ellos hay ya varios estudios, como los de Virginia Ayllón, Zacarías Alavi y Xavier Albó. Elvira Espejo Ayca es una poeta, cantora, tejedora, narradora y artista plástica multifacética. Ha recibido varios reconocimientos y premios internacionales (como Casa de las Américas). Ha publicado el libro de cuentos *Ahora les voy a narrar* (1994), uno de poemas (*Cantos a las flores*, 2006), un libro de material didáctico *Sawu Parla*, y los CD *Thakhi*, *Sonares comunes*, *La Senda y Canto a las casas*. *Utach Kirki*, además del libro *Hilos Suetos, los Andes Desde El Textil*, texto escrito en conjunto con Denise Arnold y Juan de Dios Yapita. Actualmente dirige el MUSEF. Por su parte, Clemente Mamani ha publicado cerca de una decena de libros, entre los que destacan los poemarios *Antología de la poesía aymara*, *Jallalla warminaka*, *Thakhinaka*, *Sarawisa* *Poesías de reflexión, compilación de poesías aymara de protesta y Titiqaqa taypi Pux Pux*. Mamani es un poeta urbano que tiene internalizado el castellano y transita y “cabalga entre dos mundos lingüísticos”, como dice Ayllón, y que si bien escribe en castellano, es un castellano andino, es decir “castellano invadido de lógica indígena aymara” (Ayllón, 2007, p. 74).

La difusión de la cultura y la poesía aymara, con sus estudios críticos, se realiza principalmente a través de la plataforma virtual, con revistas digitales, como *Mar con soroche*, *Mallki*, *Revista Yachaykuna*, además de publicaciones tradicionales como *Kollasuyo. Revista de Estudios Bolivianos* (por ejemplo, en el número 68, de 1951 encontramos un trabajo de Luis Soria Lenz titulado “La poesía aymara”, pp. 100-119).

La relación de la poesía aymara contemporánea con la poesía boliviana actual es prácticamente nula, no hay diálogo establecido. La poesía boliviana participa de un sistema literario dinámico, en el que aparecen con fuerza escritores de regiones, bajo el alero de un taller o una revista, como el caso de la joven poesía de *F/22 Antología poética cochabambina; Siete acordes. Poesía última escrita en Bolivia desde 2000 al presente (introducción y muestra)* de Juan Carlos Ramiro Quiroga; la *Antología de la poesía boliviana. Ordenar la Danza*, de Mónica

Velásquez (como señala ella misma “de un grupo establecido de autores canónicos”), en ninguno de ellos aparece en el corpus de autores seleccionados algún poeta indígena¹¹. La excepción es la presencia de Elvia Espejo en la antología *Cambio climático: Panorama de la joven poesía boliviana*, libro que congrega a 28 escritores. A diferencia de otras antologías, esta parece reunir a un conjunto heterogéneo de escritores jóvenes, de procedencias y de modalidades de escritura, quizás por ello la presencia de una poeta aymara.

Consideraciones finales

Los procesos de contacto entre los sistemas poéticos indígenas y las literaturas nacionales (canónicas y emergentes) se dan a través de tensiones, interferencias, influencias y convergencias. En el caso de la poesía andina encontramos diferentes tipos de contactos: la kichwa en la búsqueda de un diálogo ausente con la invisibilizada y poca difundida producción literaria (y crítica) ecuatoriana; y la aymara en diálogo y directa relación con los movimientos sociales indígenas, pero distanciada del campo cultural de la literatura de Bolivia.

La poesía kichwa está en proceso de conformación, los poetas se encuentran en una etapa de reflexión y de generación de espacios de difusión que permitan consolidar un corpus de autores (por tanto, un repertorio de modelos de textos culturales) y crear puentes con las otras literaturas ecuatorianas fronterizas al canon literario dominante (afroecuatorianas y amazónicas). En tal sentido, la poesía kichwa y la literatura canónica representan espacios en coexistencia pero sin interferencia, y con escaso diálogo.

La poesía aymara, por su parte, corresponde a un corpus disperso, al igual que su crítica, que aún no crea su propio sistema de preferencias, ya que el campo cultural y académico se ha centrado más en los estudios indigenistas y de tradición oral. El diálogo más directo es con los movimientos sociales indígenas, pero de espaldas a la emergente, creciente y bullente producción poética actual, que se mantiene al margen del canon nacional.

Notas

¹ El artículo es parte del proyecto Fondecyt n.º 1141007 “Reterritorialización en las literaturas andino-amazónicas: poéticas y enunciaciones heterogéneas en confluencia”, del cual soy investigadora responsable.

² El concepto de “otra literatura” es acuñado por Edmundo Bendezú (1980). Este autor señala la existencia de una literatura distinta a la oficial ya desde la época de la colonia; literatura escrita en quechua o traducida del quechua al castellano. Los textos fundacionales de esta otra literatura peruana se encuentran en aquella enorme masa textual conformada por los textos de autores indios, mestizos y cronistas coloniales.

³ Hacemos la salvedad de que partimos del reconocimiento de la diversidad cultural en los países en estudio; para el caso de Ecuador, consideramos la vertiente andina de la cultura kichwa, frente a la amazónica de los pueblos Napo-Kichwa y Kichwa de Pastaza. Por otra parte, el mundo andino de Bolivia tiene un componente significativo de cultura quechua, y en el ámbito de la literatura ello es evidente; así lo muestra Julio Noriega en la antología *Poesía quechua en Bolivia* (2016), exhaustivo trabajo de recopilación diacrónica que da cuenta no solo de la variedad de tradiciones literarias, sino que propone trasgresiones tipológicas que dinamizan y actualizan los modos de lectura.

⁴ Esta perspectiva del indigenismo no es equivalente en Bolivia. Según Fausto Reinaga el problema del indio no es el problema “campesino”, puesto que el campesino auténtico lucha por la justicia social, mientras que el indio lucha por la justicia racial: “por la libertad de su raza esclavizada, una liberación política y cultural (en Makaran, 2008, p. 117).

⁵ La representatividad de las organizaciones sociales se puede ver principalmente desde mediados de la década de 1980, en la CONAIE (Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador) y ECUARUNARI (Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador). Un fenómeno interesante es que con la implementación de estas organizaciones, y particularmente con la Dirección Nacional de Educación Intercultural Bilingüe, en 1988 se produce un cambio en la tendencia y comienza a revertirse el proceso, apreciándose un crecimiento notable de la población indígena (o del autorreconocimiento identitario).

⁶ Ariruma Kowii es escritor, académico de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, espacio en el que investiga sobre su cultura, y es además dirigente y activista indígena. Entre sus obras publicadas se encuentran *Tsitsik: poemas para construir el futuro* (1993), *Mutsuksurini* (1988), y *Diccionario de nombres kichwas* (1998).

⁷ En una entrevista sostenida con Lucila Lema Otavalo, en septiembre de 2016 en Quito, señalaba la preocupación que tenía porque no existen instancias formativas, como talleres de escritura y traducción, que promuevan —en el contexto de sus prácticas culturales— la escritura creativa y los hábitos lectores para la difusión, reflexión, recuperación y consolidación de su propia identidad y que, a su vez, permitan su visibilización en el contexto del sistema literario ecuatoriano, no solo del campo cultural hegemónico, sino de las dinámicas propias de las escrituras emergentes en las fronteras (donde están también las literaturas afroecuatorianas y las amazónicas, con las cuales dialoga).

⁸ “Ello resulta más lamentable, porque sabemos que tenían una gran riqueza. En su clásica gramática de 1603, el jesuita Ludovico Bertonio enfatiza repetidamente la 'elegancia' y el

potencial estilístico de esta lengua” (Albó y Layme 1996, p. 4).

⁹ Gesta Bárbara tendrá sus ecos en las gestas de La Paz, Cochabamba, Sucre y Tupiza, organizado por intelectuales como Carlos Medinaceli (*La Chascañahui*), Gamaliel Churata, José Enrique Viaña, entre otros escritores, artistas y músicos, y luego continuado por una serie de artistas e intelectuales del resto del país.

10 En esta línea encontramos los trabajos de Cleverth Cárdenas Plaza “De la tradición oral a la conciencia política” (2011) y Carlos Piñeiro Ñiguez (2004), *Desde el corazón de América: El pensamiento boliviano en el siglo XX*, que recoge las reflexiones más gravitantes de los intelectuales indigenistas e indígenas que abrieron el camino a un complejo proceso de evolución del pensamiento, pero también de revolución y giros ideológicos.

11 Interesante resulta *Los tres cielos. Antología de la poesía amazónica de Bolivia (1952-2012)*, que reúne a 46 autores de diferentes generaciones, preparada por Homero Carvalho. Una vez más, la producción indígena tiene que abrir nuevos espacios y generar su propio sistema de preferencias.

Referencias bibliográficas

- Albo, X. y Layme, F. (1996). El renacimiento de la literatura aymara. *Oralidad. Lenguas, Identidad y Memoria de América. Anuario*, 8, 4-12. Recuperado de <http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001084/108486s.pdf>
- Arcos Cabrera, C. (2005). La literatura invisible. *Ex Libris (Informativo de Libri Mundi)*, 7, abril-mayo.
- Ayala, J. L. (2003). *Literatura y cultura aymara: con textos bilingües aimara-español*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Ayllón, V. (2006). Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto (pasajes). *Mar con Soroche. Revista de poesía y otras escrituras del entre acá*, 1, 74-79.
- Ayllón, V. (2007). Aruskipasipxañanakasakipunirakispa: Notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos. *Revista Nuestra América*, 3, 67-77.
- Bedregal, Y. (1977). *Antología de la poesía boliviana*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Bendezú, E. (1986). *La otra literatura peruana*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cajías, D. (2007). Historias literarias e historias de la literatura en Bolivia. Un proceso a medio camino. *Revista Nuestra América*, 3, 25-36.
- Cárdenas Plaza, C. (2011). De la tradición oral a la conciencia política. *Anales de la Reunión Anual de Etnología*, 21.
- Carrasco, J. (2011). *Collar de historias y lunas. Antología de poesía de mujeres indígenas de América Latina*. Quito, Ecuador: Ministerio Coordinador de Patrimonio: Estación Sur.
- Carrera Andrade, J. (2000). Cuaderno de Poemas Indios [1928], en *Obra poética*. Quito: Acuario.
- Cáceres, A. (1986). *Nueva Historia de la Literatura Boliviana*, vol. 1: Literaturas Aborígenes. La Paz-Cochabamba, Bolivia: Amigos del Libro.

- Cáceres, A. (1986). *Literaturas aborígenes de la Nueva Historia de la Literatura Boliviana*, volumen I..
- Cerruto, O. (1958). *Patria de sal cautiva*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Cordero Crespo, L. (1884). *El rimini llacta y el cuchiquillca*. s/l: s/e.
- Cueva, A. (1990). (1967-1990) *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Editorial Planeta.
- Dávila, C. (1993). Boletín y Elegía de las Mitas [1959], en César Dávila Andrade. *Poesía, Narrativa, Ensayo*, selección, prólogo y cronología de Jorge Dávila Vásquez (pp. 49-56). Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Del Llano, A. (2009). *No hay tal lugar. Literatura latinoamericana del siglo XX*. Mar del Plata, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Durán-Barba, R. (2006). *Literatura ecuatoriana ¿y el indigenismo?* Quito, Ecuador: El Conejo.
- Espejo, E. (1779). *El Nuevo Luciano de Quito*. Cotacallao, Ecuador: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit.
- Espejo Ayca, E. (1994). *Ahora les voy a narrar*. La Paz, Bolivia; Ciudad de La Habana, Cuba: UNICEF, Casa de las Américas.
- Espezúa Salmón, D. (2002). Nación, indigenismo y sistemas literarios en la poesía de Juan Wallparimachi Maita. *Lhymen. Cultura y literatura*, 1(1), 11-22.
- Espezúa Salmón, D. (2007). Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú. *Sol negro. Poesía & poéticas*, jueves, 11 de octubre de 2007. Recuperado de <http://sol-negro.blogspot.com/2007/10/literaturas-perifricas-y-crica.html>
- Espino, G. (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis para optar el grado Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Guzmán, V. (2009). Poesía ecuatoriana contemporánea. *Definitivamente jueves. Revista de Literatura de El Columnista*, 2 de julio, 1-5.
- Harrison, R. (1996). *Entre el Tronar épico y el Llanto Elegíaco: Simbología Indígena en la Poesía ecuatoriana en los siglos XIX y XX*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya-Yala.
- Hubert Pöppel, M. (2008). *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela*, segunda edición corregida y aumentada. Madrid, España; Fráncfort del Meno, Alemania: Gomes Editorial, Iberoamericana Vervuert.
- Jácome, G. A. (1979). *Porqué se fueron las garzas*. Otavalo, Ecuador: Gallocapitán.
- Juncosa, José. 2006. Los pueblos indígenas en el imaginario del Ecuador (1950-2000). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 675, 15-21.
- Limachi, R. P. (1983). *Aymar Yarawiku*. La Paz, Bolivia: Instituto Nacional de Medicina Natural del Qullasuyu.
- Limachi, R. P. (1985). *Poesía de la cultura aymara y del qullasuyu andino*. La Paz, Bolivia: Inst. Nacional de Medicina Natural del Qullasuyu.
- Makaran, G. (2008). Bolivia—una wawa criolla: la realidad nacional boliviana en la

- literatura indígena desde los tiempos coloniales hasta los años 70 del siglo XX. *Estudios Latinoamericanos*, 28, 93-133.
- Medinaceli, C. (1938). *Estudios críticos*. Sucre, Bolivia: Editorial Charcas.
- Mera, J. L. (1892). *Antología ecuatoriana. Cantares del pueblo ecuatoriano*. Quito, Ecuador: Universidad Central del Ecuador.
- Mera, J. L. (1893). *Ojeada histórico-crítica de la poesía ecuatoriana: desde su época más remota hasta nuestros días*. Barcelona, España: Imprenta de J. Cunill Sala.
- Molina, G. (2011). Gesta Bárbara de Tupiza. *Fuentes*, 5(13), 18-29.
- Montemayor, C. (2010). *Las lenguas de América: recital de poesía*. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Noriega, J. (2016). *Poesía quechua en Bolivia, antología*. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- Pérez Torres, R. (2009). Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana. *Revista Casa de las Américas*, 257, 18-26.
- Piñeiro Iñiguez, C. (2004). *Desde el Corazón de América: El Pensamiento Boliviano en el Siglo XX*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Puma, R. (1976). *Jiwasan arusawa*. La Paz, Bolivia: CIPCA y Radio San Gabriel.
- Reinaga, F. (1969). *La revolución india*. El Alto, Bolivia: Ediciones Fundación Amáutica.
- Sacoto, A. (1988). Algunas consideraciones sobre el neoindigenismo ecuatoriano. *Discurso Literario*, 6(1).
- Sacoto, A. (2006). *Indianismo, indigenismo y neoindigenismo en la novela ecuatoriana*. Quito, Ecuador: Gemagrafic.
- Salmón, J. (1997). *El Espejo Indígena. El Discurso Indigenista En Bolivia, 1900-1956*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Soria Lenz, L. (1951). La poesía aymara. *Kollasuyo. Revista de Estudios Bolivianos*, 68, 100-119.
- Spivak, G. (1990). *The Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, and Dialogues*. Nueva York, EE. UU.: Routledge.
- Vallejo Corral, R. (2009). *Kichwa, Kichwakunapa Yachaykuna (saberes quichuas)*. Quito: Ministerio de Educación de Ecuador.
- Wiethüchter, B; Soldán, A; Rocha, O; Ortiz, R. (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Fundación PIEB.

Representación del Pachakutiy en la poesía de César Guardia Mayorga

Representation of Pachakutiy in the poetry of César Guardia Mayorga

Mauro Mamani Macedo

Universidad San Ignacio de Loyola
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Contacto: mauro.mamani@usil.pe

Resumen

La colonización epistémica consiste en imponer a una comunidad cultural un conjunto categorial extranjero, ajeno y distante. Esta actitud desconoce las formas de pensar, clasificar y sentir de la cultura nativa en la cual se ejerce su poder categorial. Frente a ello, consideramos que cada cultura tiene sus palabras, su diccionario, su enciclopedia, su qipi teórico para organizar su conocimiento. En este artículo estudiamos la categoría andina del Pachakutiy, además verificamos su alcance teórico y hermenéutico en la interpretación. Organizamos nuestro artículo en dos partes. Primero, desarrollamos una indagación filológica del concepto pachakutiy. Segundo, aplicamos esta categoría en la poesía de César Guardia Mayorga con la finalidad de demostrar su capacidad descriptiva y analítica mediante la visibilización de la alternancia de los tiempos.

Palabras clave: Pachakutiy, Poesía quechua, Arguedas, Kilku Warak'a, Guardia Mayorga

Abstract

The epistemic colonization implies the imposition of foreign categories, which are external and distant. In other words, this action does not recognize the native culture and its forms of comprehension, classification and sensation. For this reason, we affirm that any culture has its words, its dictionary, its encyclopedia, its theoretical qipi to organize its knowledge. In this paper, we will study Pachakutiy, an Andean category; moreover we will verify its theoretical and hermeneutic scope in the literary interpretation. Firstly, we will propose a philological revision of the concept Pachakutiy. Secondly, we will use this category to analyze the poetry of César Guardia Mayorga. In this way, the visibilization of the alternation of times in his literary work will demonstrate the Pachakutiy's descriptive and analytic capacity

Key words: Pachakutiy, Quechua Poetry, Arguedas, Kilku Warak'a,

Pachakutiy: vuelta del tiempo-mundo

La categoría *pachakutiy* se compone de dos conceptos: *Pacha*¹ y *kuti*. La primera significa el tiempo y el espacio, tal como registra González Holguín “Pacha. Tiempo suelo lugar” (1989, p. 268); mientras que la segunda representa los cambios, los trastornos o las vueltas, desde las más complejas como voltear el mundo hasta las más sencillas como responder una pregunta, así lo explican las siguientes palabras “Cutini. Boluer alla otra vez; Cutimuni Boluer aca el que se fue; cutipuni, Boluer alla otra vez” (González Holguín, 1989, p. 57). En tal sentido, el *kuti* es entendido como una alternancia de contrarios, porque esas dos cosas no pueden andar juntas, una está en un bando y la otra se ubica al frente; esta permutación es el *kuti*, el turno, el cambio, la vuelta. Al fusionar los dos significados encontramos la explicación de la representación del turno de un tiempo y el consecuente paso a otro tiempo. Por ejemplo, el cambio de un tierra que está en la superficie y va hacia el fondo; y la que estaba al fondo se muestra al sol, este mecanismo se observa en el mundo agrícola mediante el barbecho, cuya finalidad es oxigenar la tierra, removerla para renovarla. De esta forma se prepara para que pueda rendir mejores frutos. A mayores escalas, el *pachakutiy* es el cambio del tiempo-mundo. Esta misma idea de alternancia se puede observar en la palabra *Vilcacuti*:

[...]vuelta del sol [...] que divide el año en dos, el ciclo solar se invierte: a un sol que crece diariamente de julio a diciembre se opone un sol menguante de enero a junio, se dice que el sol cumple una revolución durante el solsticio. Es como 'volverse dentro' (cutintatha) o 'destorcer lo torcido' (cutiquipaata). (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988, p. 243)

Ello involucra un cambio de tiempo atmosférico con todas las consecuencias que arrastra esta permuta, como las siembras y las cosecha; como los fríos y los calores; como los tiempos de fiestas y danzas, y un tiempo de aflicción y llanto.

El *pachakutiy* es una de las categorías andinas más difundidas y de mayor éxito en la explicación de los fenómenos culturales y en las representaciones literarias. *Pachakutiy* significa la imagen del mundo al revés y se refiere a un “cataclismo cósmico”; así, “se usaba para designar el tránsito de una edad a la otra dentro de un esquema temporal de cinco edades míticas” (Ossio, 2008, p. 220). Precisa Ossio que “Etimológicamente, este término significa 'el mundo se transforma' (Pacha = mundo y cuti = se transforma) y en los vocabularios y gramáticas de la lengua quechua generalmente es traducido como 'fin del mundo’” (Ossio, 2008, p. 221). En efecto, Diego González Holguín registra que “Pacha cuti pacha ticra. El fin del mundo, o grande destrucción pestilencia, ruyna, o pérdida, o daño común” (1989, p. 270). Se puede advertir entonces distintos grados, pero que son significativos, el “daño común”—es decir, no es privativo o individual sino involucra a varias personas—, es un tiempo en el que reina la desintegración, ya sea física o moral. Por ejemplo, la “pestilencia”, que vinculada a los procesos de enfermedad y daño afecta en forma significativa porque produce pérdidas individuales que pueden extenderse a grandes colectividades; pero en el nivel más extremo significa el fin del mundo, un mundo enfermo, dañado, que se desintegra en forma violenta. Este fin del mundo es la muerte de un tiempo-mundo, el cierre de una época para el surgimiento de otra; es decir, muere un mundo para nacer otro, ya sea un nuevo mundo de lamento o de alegría. *Pachakutiy* es “lo que puede dar un vuelco total, es todo un mundo, toda una era, un pacha” (Harris y Bouysse-Cassagne 1988, p. 244): tiempo y mundo se trastocan.

En el *Arte y vocabulario de la lengua general del Perú llamada quichua, y en la lengua española*, publicado en 1586 en Lima por Antonio Ricardo, a la entrada de pachacuti le corresponde como referente 'fin del mundo'; el sustantivo *pacha* significa tierra/tiempo y el verbo *kuti* volver o voltearse” (López-Baralt, 2005, p. 329).

En la lengua aymara, Ludovico Bertonio registra: “Pachacuti. Tiempo de guerra. + Y también ahora lo toman para significar el juyzio final” (2006, p. 627).

En principio representa un estado de crisis, de tensiones y enfrentamientos, que en el ámbito social son necesarios para los procesos de regulación; pero también puede generar cambios de mayor grado como la pérdida o sometimiento, lo que implica un cambio de tiempo, “ya no es nuestro tiempo”, es “el tiempo de otros”. Esta conceptualización se plantea desde una óptica con inclusión occidental, pues se representa como el juicio final bíblico, el castigo de los dioses que ven como intolerable las acciones de los hombres y deciden los cambios drásticos. En ese sentido se observa como una sanción.

En el ámbito de la naturaleza, se refiere a los trastornos que se dan en ella: los cataclismos, las erupciones volcánicas. Los volcanes, como los *puquios*, tenían vínculo y comunicación con los dioses, lo que entra en diálogo con las tres *pachas*. Así, los dioses del *Uku pacha*, los que estaban debajo de la tierra, y los del Hanan pacha se comunicaban; además, los mensajes confluyen en el *Kay pacha* o el mundo de acá, el de los vivos. Por ello, la erupción del Huayna Putina en el año 1600, “fue considerada por los indios de la región como una venganza de las antiguas divinidades contra los españoles, que podían trastornar el orden social” (Bouysse Cassagne 1987). Este hecho, por ejemplo, es un *pachacutiy*, una respuesta de los dioses por un tiempo trastornado, donde los hombres son humillados por el sometimiento que ejercen los falsos *wiraquchakuna*.

En este *pachacutiy* están presentes el fuego y la lluvia severa. El primero causa una devastación y está orientado a las erupciones volcánicas; el segundo origina las inundaciones. En ambos casos producen gran mortandad, mucha muerte entre hombres y los demás seres. González Holguín registra estos estados “Nina pachacuti. El fin del mundo por el fuego. Llocllauno pachacuti. Por el diluvio” (1989, p. 270); el fuego y el agua son instrumentos del *pachacutiy*, se puede quemar todo para que vuelva a brotar o se puede inundar todo para que germine nuevamente. Estas desapariciones y renovaciones se representan en forma insistente en *Dioses y hombres de Huarochirí* (Arguedas, 2007).

En el ámbito religioso, el *pachacutiy* también está vinculado al castigo divino; por ello, los cristianos utilizaron este término para traducir el Juicio Final.

Guaman Poma registra el *pachakutiy* de la siguiente forma:

También había muy muchos milagros en este reino entre los indios que no dan fe en tiempo pasado, y de estos dichos ingas dicen que los pobres hermitaños y los flaires franciscanos pobres que los enviaba Dios para tentarles y para saber si tenían caridad con sus prójimos, de esto no dieron fe porque no había quién los escribiera, sino que dice que enviaba Dios en figura de flaire pobre y esto lo dicen, que pedía limosna por Dios, que le decían que le diera de comer y de beber, y entraban estos pobres grandes que hacían fiestas y taquies, y si no les daban limosna dicen que les castigaba Dios por ruego de ellos, les quemaba con fuego del cielo y en partes les cubrían los cerros y se hacían lagunas los dichos pueblos y les tragaba la tierra como fue el gran castigo de Dios en el mundo. Y los dichos milagros desde el principio. [...] Y así ha habido otros muy muchos milagros y castigos en el tiempo del Inga, no se escribe, sino son los testigos de la caída de los cerros y peñas derrumbadas, y así se escribe toda suma, por eso el castigo de Dios se llama pachacuti-pacha-tierra- y así algunos reyes fueron llamados Pachacuti, y en esta vida como hemos visto al reventar los volcanes y llover fuego del infierno y arena solar una ciudad y su comarca, y también se dice milagro el temblor de la tierra y morir mucha gente [...]. (Guaman Poma de Ayala, 1993, p. 74)

Ello se expresa como un castigo divino por las faltas que se han cometido en la vida. En este caso, Guaman Poma une el *Pachakutiy* cósmico con la dimensión divina. Esta transformación puede ser ejecutada por los reyes (Inca), por los que tienen la capacidad de cambiar grandes estados mediante la ampliación del territorio, como es el caso de uno de los Incas que tiene por nombre Pachakuteq², el que cambia el mundo; en efecto, fue quien renovó el Tawantinsuyu.

En el campo religioso se puede observar un *pachakutiy*, pues los dioses que reinaban, son desconocidos, perseguidos y destruidos para imponerse otros dioses; así, las wakas pierden poder frente a los nuevos dioses. Una de esas manifestaciones que responden a este trastorno es el *taki onqoy*, la danza de la enfermedad, que se presenta precisamente por la desobediencia a los dioses nativos. Por esta razón, las wakas entran como una fuerza en dispersión a los cuerpos de los *runakuna* y los enloquece.

Pachakutiy es la representación de los acontecimientos que dan vuelta a un tiempo, a una era, a un reinado. “Cuando un inka muere, se produce un pacha kuti. Cuando los españoles llegaron a los Andes se produce otro pacha kuti. En todos los casos se acaba una época del tiempo, un ciclo temporal” (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988, p. 244). Un concepto vinculante es *pacha ticra*: aquel que pone la cabeza al revés; es decir, invertir las posiciones, pues si antes los pies estaban en la tierra, ahora está patas arriba: vale decir, poner al mundo de cabeza, el mundo al revés, tal como ocurrió con la llegada de los españoles. Así, puede ser definido el *pachakutiy* con la presencia funesta y engañosa de los españoles, que estropean y saquean una cultura, pero a su vez esta cultura tiene la oportunidad de voltear el tiempo. Con estas dinámicas es representado el *pachakutiy* en el poema “¡Hatarychik!” (¡Levántense!) de Guardia Mayorga (2004, pp. 62-70).

En el ámbito social, está vinculado con el tiempo de las guerras o *aucapacha*, aquello que transforma la organización de los espacios sociales como resultado de enfrentamientos para ampliar su territorio, lo que traía como consecuencia un reacomodo cultural y social. Un *pachakutiy* en este sentido está representado por las guerras civiles entre los incas (Huáscar y Atahualpa), otro es el enfrentamiento que tuvieron los indígenas con los españoles, desde entonces se está gestando un nuevo *pachakutiy* para que el dolor que instalaron los españoles sea destruido (*ñut'uy*: molido, desmenuzado, pulverizado); es decir, espantar el mal tiempo para el retorno del mundo runa, esta idea se vincula con el mito del *Inkarry*, el inca desmembrado que se recompone debajo de la tierra (*ukhu pacha*) para volver a este mundo (*kay pacha*). Así, en la medida que es un evento simbólico compromete cambios culturales y sociales.

En la gestación de un *pachakutiy* entran en acción diversos actores como las plantas los animales, los dioses y los hombres. Dentro de la dimensión humana existen dos grandes actores que se van aspectualizando con el tiempo. Por un lado, están los que sufrieron los tremendos procesos de desintegración cultural: los *runakuna*; por otro, los que estaban asociados a los males: los falsos *wiraquchakuna*. El runa es una categoría central en la identidad y en la

identificación que recibieron los hombres de estas tierras. Ellos son vistos como los *allin sunquy*, los hombres de buen corazón, que despliegan una vida de integración y solidaridad, aunque para la visión de los foráneos fueron vistos como unos salvajes, seres sin alma.

Los *indios* son ubicados en un estrato social de mayor marginación; por ello persiste la frase “inkas, sí; indios, no”, en el sentido que solo se reconoce a los descendientes de un linaje imperial, pero no al inmenso pueblo que vive en las alturas, en la puna. Esta exclusión degradante muchas veces se opera desde los poderes académicos; por ejemplo, cuando no se le reconoce su saber y solo se da como cierto el saber “científico”, cuando realmente existen varios tipos de saberes. Por ello, el reconocimiento de un solo tipo de saber se constituye en una forma de desprecio del conocimiento nativo y de sus formas de producirlo y reproducirlo³.

Campesino: este es un concepto más ideológico y está asociado con las luchas sociales. Es percibido como aquel que cultiva la tierra, pero también como el que tiene la capacidad de organizarse y sublevarse; así aparece representado tanto en los discursos sociales, culturales, literarios y en los significativos levantamientos campesinos cuando estos eran objeto de despojo por parte de los gamonales, hacendados o empresas transnacionales. Todo ello representa una continuidad con los levantamientos comunales anteriores.

Los *Awqakuna* son los grandes enemigos; los *manan allin sunquy*, los hombres de mal corazón; los *runa mikuy*, los que comen la fuerza de los hombres; los *chiqni runa*, los hombres de corazón aborrecible. Estos desde un inicio han sido vistos como falsos *Wiraquchakuna*. Es decir, se presentan como dioses pero no lo son, tal como se expresa en el poema de César Guardia Mayorga. Estos falsos *wiquchakuna*, en un primer momento, se encarnaban en los españoles, luego están representados por todos aquellos que oprimen al indio, como los gamonales, los patrones, los gringos y hasta los propios “indios mandoncillos”.

En tal sentido, el *awqa* es lo que no puede ir junto. En un sentido moral o religioso, “Los evangelizadores utilizaron la palabra *auca* para oponer pecado a

gracia y pachacuti para significar juicio final” (Harris y Bouysse-Cassagne, 1988, p. 244). La idea de los evangelizadores era concretar en esta palabra el significado del enemigo, incluso del enemigo de Dios; por ello eran Awqa todos aquellos que buscaban el mal, según sus intereses, cuando los verdaderos awqakuna son los amantes de las guerras porque se beneficiaban de este evento catastrófico, tal como se representa en el poema “Awqay” (La guerra) de César Guardia Mayorga (2004, pp. 72-73). Esta forma de mutilación semántica también se empleó con el término *Supay* (diablo), mediante el cual se produce un proceso de reducción porque solo se le asocia al mal cuando esta divinidad era dual, es decir estaba en el mal, pero también en el bien.

El *Pachakutiy* está representado en varias expresiones socioculturales: en la pintura, en la novela, en el cuento, en la tradición oral, en los huaynos, en las canciones pastoriles, en las *llikllas*. Por ejemplo, Manuel Scorza, en sus novelas, hace una representación de los cambios drásticos de la vida, donde las formas son alteradas, los ríos se detienen, los pájaros vuelan sin sentido, los meses ya no se corresponden con su nombre, esto como una forma expresar los dolorosos y trastornados tiempos que se vivían en las comunidades andinas, cuyos pobladores eran sistemáticamente despojados de sus tierras. En ellos se representa los grandes momentos de cambio, de transformación de la realidad, lo que configura un *pachakutiy* social; es decir, representa un cambio hacia lo malo o un cambio hacia lo bueno. Con este último significado, por ejemplo, se han leído los recientes cambios políticos de la sociedad boliviana⁴, donde las actitudes culturales positivas hacia lo indígena son favorables.

César Guardia Mayorga: “*iHatariychik!*”

César Guardia Mayorga o Kusi Pawkar (1906-1983), fue un hombre multifacético: poeta, maestro y filósofo. Dentro de sus obras se registran: *Léxico filosófico* (1941); *Historia de la filosofía griega* (1953); *La reforma agraria en el Perú* (1957); *Psicología del hombre concreto* (1967); y *Filosofía, ciencia y religión* (1970). En quechua ha publicado *Diccionario kechwa-castellano* (1959), *Gramática Kechwa* (1974) y su libro de poesía *Runasimi Harawi* (1975), en cuyos poemas se aprecia la

diversidad de temas sobre los que ha reflexionado y escrito. Es amplio el universo temático que ha pensado César Guardia Mayorga: educación, lingüística, filosofía, psicología, literatura; en este último campo es donde más se ha descuidado la atención a su obra, no obstante, ya existe una investigación: “La pervivencia de la identidad cultural como memoria del tiempo moderno en *Sonqup jaraviini, Humapa jamutaynin, Runap kutipakuynin* de Kusi Paukar” (2017), tesis realizada por Óscar Huamán, joven investigador quechuablante, quien con un acercamiento desde el saber y sentir quechua indaga en la memoria de esta escritura.

Su libro *Runasimi harawi* (2004)⁵ reúne su poesía y está compuesto por tres partes. En la primera, “Sunqup harawiynin” (el cantar del corazón), el tema central es el amor; así el primer poema “Waylluy”, reflexiona sobre su naturaleza, describe la forma cambiante y extraña de presentarse, acercarse, alejarse y perderse. De estas cambiantes modulaciones, solo su corazón sabe: “Sunqullaymi yachan” (p. 8), como una memoria y un saber interior que asimila el tránsito de ternura y dolor en el hombre que ama. En el poema “Walka” se representa al amor nostálgico, sentimiento que se rememora para seguir existiendo, pero también socava la identidad representada en un nombre: Walka, que puede cambiar como cambia el amor; así, el hablante lírico se refiere desde la equivalencia entre *warmi* (mujer) y *urpi* (paloma), que son nombres más universales y fijos frente a Walka que es cambiante, de esta forma cambia el nombre, pero no la mujer. “Qampaq” representa al amor que no se puede borrar de la memoria y que sufre con su recuerdo.

También está el poema de amor al pueblo que lo acogió, Arequipa “Arí, qipay”, donde hace un recuento del tránsito de hombre y pueblo porque sus vidas corren trenzadas; este es pues su segundo pueblo: “¡Arequipa llaqta, / llaqtay ranti!” (p. 20). Lo hace recordar su pueblo mediante la conexión de sus *apukuna* representativos: “¡Hayka kutim / Misit urquykita qawaspa, / Sarasara urquyta/yuyarqani! (Cuántas veces / mirando a tu cerro, el Misti, / recordé a mi cerro, / el Sarasara” (pp. 22-23). También existen poemas a los cambios de tiempo

como las estaciones y los años, así como a la sagrada hoja de coca, “Kuka Kintu”, con ella establece un sutil diálogo existencial acerca de la vida y del porvenir, de las predicciones y concretizaciones. En síntesis, es una sección dedicada a las relaciones sensibles, vínculos afectivos del hombre consigo mismo, con los semejantes, con la naturaleza, con los contextos y con los tiempos.

“Umapa hamutaynin” (El pensar de la mente), es un conjunto de poemas con aliento filosófico porque reflexionan sobre el ser, el mundo y los sucesos cotidianos en general. En esta segunda parte, por ejemplo, el primer poema “kay mana kay” (ser o no ser), reflexiona acerca de los dilemas existenciales del hombre que vinculan la fugacidad de la vida con los devenires incesantes de la muerte, configurando escenarios movedizos donde surgen preguntas sobre la identidad que no encuentran respuestas. En esa misma orientación se plantea el segundo poema, “Kay”(ser); aquí las pulsiones se establecen entre el ser y la nada, confrontaciones de donde surge la naturaleza del ser y el existir del hombre. A todo ello se suma la pregunta, la verdad, la duda y lo indetenible en este mundo: “Kay pachapiqa / manam imapas qasilla kanchu, / manam imapas samanchu” (En este mundo / no hay nada tranquilo, / nada descansa” (pp. 50-51), todo está en ferviente dinamismo, en pleno *kawsay*, con un total vitalismo energético.

La tercera parte, “Runap kutipakuynin” (La respuesta de la gente), está compuesta de poemas con motivo sociocultural, ya que representan las luchas que emprenden los hombres para lograr la justicia, tanto en lo cultural (respeto a los usos, costumbres y cosmovisión nativa), como en lo social (una búsqueda de mejores condiciones de vida). “Runap kutipakuynin” está compuesta de cuatro poemas: “Chiqapllan” (Es la verdad), “Puka llaqtapaq” (Para el pueblo rojo), “iHatariychik!” (¡Levántense!), “Awqay” (la guerra), a ello se suma una prosa “Mayupata qawanamanta” (Del mirador del río). Estudiaremos esta sección y en especial el poema “Hatariychik”. En los cuatro poemas se expresa una denuncia sociocultural por las condiciones deplorables en que viven los *runakuna*, quienes perdieron su condición de dueños de estas tierras andinas y son sometidos por

un poder inclemente. La prosa poética, que está al final de esta sección, muestra una actitud melancólica con respecto al paso del tiempo, pero desde ese recuerdo surge una decisión de avanzar.

En la estructura y distribución de las secciones se advierte una secuencia. Primero un corazón que canta, luego una cabeza que piensa, finalmente un cuerpo colectivo que responde. Las tres partes se correlacionan: sentir, pensar y responder. La respuesta implica una acción que es producto de la confluencia de los dos estados anteriores en los cuales se añora un cambio o una nostalgia por la luz, por el amanecer.

En la primera sección del corazón, del canto y del sentir se pueden apreciar estos versos, que representan un *kutiy* inesperado: “Kusi tutapi, / kuyanakuqkuna tantanakuptin, / tutapas sunqu kaytam munan, / waqaypas asiykayta munan, / llakipas chisiyan, / kusipas achikyan (En la noche alegre, / cuando se reúnen los que se quieren, / La Noche quiere también tener corazón; / el llanto quiere convertirse en risa, / la pena anochece, / amanece la alegría) (pp. 32-33). Este gran amor contagia a la noche, por ello se despoja de su manto negro, quiere cantar y bailar, quiere tener corazón y amar. Este amanecer de alegría puede ser permanente si se juntan en un intenso grito colectivo. “Kayna wiñay kanampaq, / qaparispa hayllykusun, / qamakunarayku, / ñuqaqchik rayku, / llapan rayku, / ¡Haylli! ¡Haylli!” (Para que así sea siempre, / gritemos con emoción: / por ustedes, / por nosotros, / para todos, / ¡jyalli! ¡jyalli!) (pp. 32-33), ¡jyalli!, es el grito de triunfo en las guerras o en las celebraciones o cuando se derrota el llanto, la pena y la noche, porque esta tremenda alegría provoca cambios drásticos como el inusitado deseo del llanto de ser risa.

Esta es una forma de *pachakutiy*, aquí no es un hombre o una mujer que pasa de la pena a la alegría, sino es una profunda transformación porque es el propio llanto el que quiere ser risa. En tal sentido es una remoción ontológica, lo abstracto se concretiza, toma formas antropomórficas y experimenta emociones, una doble transformación, que puede interpretarse en niveles de profundidad, como cuando lo degradado, lo oscuro, lo tenebroso reniega y

abandona su negativa identidad para asumir otra, por ejemplo, el resplandor; así se pasa del *tutay tutay al K'anchariy k'anchariy*, de la prieta oscuridad al máximo fulgor. Considerando que este evento es simbólico debe representar dimensiones más vastas, por ello no queda en una individualidad.

En la sección del pensar (*hamut'ay*) también es potencial la idea de la transformación (*kutiy*). Así en el poema "ilmapaq!" (para qué), dedicado a su amigo Jesús Lara, poeta boliviano quechua, quien lo incluye en su libro *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología* (s/f). En el poema se interroga sobre la razón de los tiempos y de los estados de ánimo debilitados por los que atraviesa una persona; estos estados se pueden transformar desde el latido del corazón: "¿lmapaqmi kumuykachay/ sunqu kawsachkaptinraq?" (Para qué andar cabizbajo / si aún late el corazón) (pp. 42-43), es decir, el corazón es capaz de sacudir los estados de ánimo, su vida expresada a través de sus palpitaciones puede poner el ritmo de lo que existe y ello se extiende al levantamiento físico y social. No vivir humillado, agachado, sino con la fuerza del sentimiento, erguirse, en una especie de sacudimiento y liberación de cierta opresión en el corazón, de esta forma la imagen subvertora alcanza lo social. Así, como el corazón extiende su potencial, la cabeza, el cerebro puede dispersar su poder para iniciar un *kutiy*: "¿lmapaqmi kawsani?, / nispa, tapukuptiyki, / hamutayniyki nisunki, / sunquyki kutichinku / kay nispa: ikaruraqmi purina, / tukuyraqmi rurana, / mana samaspa llamkana, / aswaraqmi yachana, ancharaqmi waylluna, sinchiraqmi awqana! (Cuando te preguntas: ¿para qué vivo? / Protesta el corazón, / y el cerebro te dice: / —todavía hay que andar lejos / todo está por hacer / trabajando sin descanso. / Mucho más aún que aprender, / mucho que amar, / muchísimo aún que luchar. /" (pp. 42-43). Aquí se juntan el corazón y la cabeza como impulsores, pero sobre todo se correlacionan tres verbos que conducen a un cambio: *Waylluy, yachay, awqay* (amar, aprender y guerrear).

Como puede apreciarse, en esta sección, dedicada al pensar, también está subyacente la idea del cambio, del *kutiy*, vuelta, retorno, y en esa vuelta está implícita la idea del *pachakutiy*, el cambio del tiempo-mundo. Sin embargo este

no es un simple cambio, sino que involucra a la totalidad del cuerpo, pero también su relacionalidad, es decir, se integra al cuerpo colectivo, al universo social que palpita y piensa como el hombre. En tal sentido, una de las estrategias poéticas que sigue el enunciador es una convocatoria a la unidad, donde cabeza y corazón van juntos, en *yanantin*, en potente y amorosa unión⁶. No se admite lo desmembrado, sino una confluencia de fuerzas en la unidad; así demuestra la potencialidad de cada uno: del corazón y de la cabeza, para configurar una unidad fortalecida, pero no en una individualidad sino en una colectividad, por ello el grito es social, como en el poema “Katatay” de José María Arguedas “Huñanakuychik llaqtay, runa” (Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo) (1984: pp. 36-37).

Esta idea acumulativa, secuencial, progresiva, se puede apreciar en la disposición de los poemas de la última sección; por ejemplo, “Chiqapllam”, da cuenta de la verdadera vida que pasan los hombres pobres, quienes tienen que trabajar y andar día y noche, estado que parece interminable porque se repite todos los años. Frente a esta vida deplorable, el enunciador se pregunta “¿Imanaykamapunitaq kaynalla kasaqku?” (¿hasta cuándo vamos a estar así?) (p. 54), es decir sin nada para los pobres, solo el estar abrumados por su sufrir, por su sudor, por su cansancio, viviendo en la pobreza; obviamente la pregunta formula un llamado a cambiar un estado insoportable.

Un recurso acertado en el poema es el uso de las voces onomatopéyicas, que se transmiten a través del sonido de los pasos, del incesante andar, (chaq, chaq, chaq) y del dolor (ay, ay, ay); de esta forma acercan el incansable dolor de los hombres, mediante la proximidad fónica, porque se conecta más con la realidad, y esto enardece con sutileza, pero no desencadena. En este sentido, el poema plantea solo un estado carente, sin respuestas para cambiar, no avizora posibilidad de mudanza vital; aunque las preguntas orientan a un llamado a cambiar la situación, no obstante, en el desarrollo del poema no hay ninguna contestación.

“Puka llaqtapaq” (Para el pueblo rojo), en este poema se encuentran las

respuestas que no estaban en el poema anterior; es como un poema secuencial, porque aquí sí hay una representación de un llamado explícito y una concretización por el cambio. Representa cómo se ejecuta el kutiy (transformación), pero también muestra las consecuencias que encamina. Todo ello lleva a la renovación de los escenarios de la vida, por ejemplo, la implantación del respeto y la felicidad, del libre cultivo de las tierras y del libre ingreso a las universidades. Todos estos cambios están impulsados por un reconocimiento de la sabiduría de nuestros antepasados. Por momentos el poema cae en una referencialidad, tratamiento que es más de orden ético que estético; por este tratamiento de lo representado se acerca al manifiesto directo antes que al trabajo estético, no obstante, el uso metafórico de los elementos de la naturaleza posibilita la construcción de un artefacto estético.

“Awqay” (La guerra), explora en los diversos significados de la guerra. Señala a quienes se benefician de las consecuencias de los actos calamitosos, por ejemplo, los poderosos aprovechan de estos eventos porque la crisis les permite acumular dinero, sin importarles el sufrimiento y muerte de los hombres, por esta razón adoran la guerra, la crisis. La codicia los enloquece porque conectan plata y poder⁷, una acumulación inexplicable para un *runa*, pero totalmente natural para un falso *wiraqucha*. “Paykunapaq / awqayqa, quri qullqitam apamun; / quiri qullqitam miraknin, / atipaytam qukun” (Para ellos, / la guerra trae plata, / aumenta el dinero, / da poder” (pp. 72-73); este es el estado hambriento de oro que viene desde la colina. También el poema explora el grado de hipocresía, es decir, predicar el amor, cuando en realidad anidan odio en su corazón, esas formas simuladas perturban y engañan a los hombres. “¿Imaynataq uturunqu / urpituq turan kanman, / 'Panaymi' nitimpas? (¿Cómo puede el tigre / ser hermano de la paloma, / aunque diga: / 'Es mi hermana'?) (p. 72) lo que revela una imposibilidad de comunicación, de convivencia por falta de honestidad. En este sentido, para desaparecer la guerra, la crisis, se tiene que reconocer a los varaderos enemigos, porque existe un enmascaramiento de la identidad ya que la frase afectiva puede ocultar odio.

En la prosa poética, que está al final de la sección, se pierde el carácter épico que existe en los poemas anteriores, pero gana en simbolismo. El carácter casi referencial que existía en los otros poemas disminuye. Contemplando a la naturaleza, reflexiona sobre la vida, actitud que lo conduce al pasado para alimentarse de su saber y recordar el sentido de su vida, porque es allí donde despiertan los recuerdos que lo hieren: “Chaypiña rikukuspataq, imaymana yuyariykuna rikutiya qallaykun, sunquyta patpatichitin, hamutayniyta hamutachistin, ñuqa kikiyta nanachiwastin” (Al verme ahí me asaltaron los recuerdos haciendo palpitar el corazón, haciendo razonar a la razón e hiriéndome a mí mismo” (pp. 74-75), así “Mayupata qawanamanta” (Del mirador del río), es una prosa poética pensativa, donde se muestra el paso del tiempo, mediante la imagen del discurrir del río despliega la reflexión sobre la vida. Por ejemplo, observa cómo todo cambia en la existencia, entonces hay un pleno fluir. La naturaleza acompaña en la reflexión, así los vientos lo llevan al pasado, los ríos discurren como *amaru*, como el dios serpiente, el cóndor se vuelve tierno, revolotea en la choza y enamora, la calandria con su canto silencia a los otros pájaros; los árboles miran su rostro en los ríos que detienen sus aguas para jugar con sus ramas; también está la mosca que perturba y se ríe del hombre burlado y enojado, parece que todo ello lo retornara a la vida cotidiana, pero con otra decisión, pues su mirar no es de contemplación o interior, sino es una mirada de horizonte, de lejanía: “ñuqataq upallalla hatarispa, urqup qatanta siqayta qallaykuni humpistin, humpistin, hamutastin; karuniqta, karuniqta qawastin” (Y yo levantándome en silencio, como si me hubiese deshelado, empecé a ascender por la ladera verdosa del cerro, sudando, pesando y mirando en lejanía, en lejanía” (pp. 76-77), dos verbos dan cuenta de un cambio: *hatariy*, *qallariy* (levantarse y empezar), pero todo ello como resultado de su viaje al pasado, porque solo él cambia, porque la naturaleza sigue en su ferviente germinación de vida. De todas formas hay un antes y un después en la vida del hombre, ello tiene que ver con la grandeza porque empieza a ascender (*siqay*), y mirar la lejanía (*karu*), lo que implica el valor de su objetivo, no expresado, pero sí se puede

inferir: *kutiy*, voltear.

El poema que mejor representa estos drásticos cambios temporales es “Hatariychik”. Allí se simboliza los cambios que sufre la sociedad peruana en tres tiempos. Primero, se representa la vida armoniosa, el *allín kawsay*, el buen vivir, tanto entre hombres, como entre el hombre y la naturaleza. La segunda parte, representa la llegada de los falsos *wiraqchakuna*, lo que crea un estado de vida insoportable. Una parte final formula un llamado a la revuelta para reestructurar el mundo, por estas razones planteamos que en el poema se representa un *pachakutiy*⁸, en el sentido en que lo ha explicado Harris y Bouysse-Cassagne: “Cuando los españoles llegaron a los Andes se produce otro pacha kuti” (1988, p. 244).

“¡Hatariychik”!, título del poema, en quechua es un imperativo directo: ¡levántense!; en ese sentido no es una convocatoria, sino una orden. El enunciador se coloca en una posición superior y desde ese lugar reconoce la capacidad de sacudirse que poseen sus destinatarios, una imprecación para abandonar el estado en que se encuentran, porque considera que pueden transformar la realidad, este poder de remover las condiciones está en ellos, pero deben despertar la potencia de esa fuerza humillada. Precisamente otro de los verbos que se utiliza en el quechua para expresar esta capacidad transformadora es *rikch'ay*, despertar, abrir los ojos, ver en dos direcciones: hacia el exterior para reconocer el desastre, luego al interior para reconocer su fortaleza de abandonar el estado de quietud. Es como si al abrir los ojos ingresara el caudal ardiente de la realidad en forma perturbadora y sublevante. Entonces, *hatariychik* es una orden a despertar sus fuerzas para voltear el tiempo malo en el que viven: *qunqurchaki*, de rodillas.

El llamado del poema es a una colectividad cuyo destinatario es visibilizado en la dedicatoria: “Indiukunapaq punchawnin chayamuptin” (Para los indios cuando llegue su día” (pp. 62-63), el enunciado muestra la idea del devenir transformador. El tiempo de la escritura del poema no es el tiempo de los indios, es el tiempo de los falsos *wiraqchakuna*, los seres de la individualidad y la

avaricia, este tiempo es representado en la segunda parte del poema, el advenimiento del día del indio no como una celebración cívica, sino como restitución cultural, este es el advenimiento espiralado del pasado, retorno que gesta y forja un escenario en el que se pueda expresar: “Ama kunanmanta / Qunqurchaki kawsasunchu” (en adelante no viviremos oprimidos) (pp. 70-71), es un tiempo del hatun qapariy, del gran grito, del sacudimiento, del *Katatay*.

El poema no está escrito para ser celebrado en este tiempo sino cuando se logre un estado mejor de vida. Por esta razón, entendemos al poema como un recorrido por los caminos de la historia del pueblo indio que va desde las formas anteriores de vida, un estado de armonía entre los hombres y la naturaleza; luego la llegada de la oscuridad, el desgarró y el dolor; finalmente, el momento del amanecer. Es en este último tramo donde recién se puede cantar y celebrar el poema, porque allí se produce el *Haylli*, el triunfo; es el momento en que todo se llena de intensidades “hatariychik, qapariychik, rikchakariychik, kusikuychik, kanchariychik” (Alzaos, gritad, despertad, alegraos, brillaos), de esta forma la dedicatoria se conecta con el último verso “¡Haylli! ¡Haylli! Indiukuna” (¡Victoria! ¡Victoria, indios!) (p. 70), solo allí aparece la palabra indio, que de alguna manera estructura un orden circular, como un retorno, un *muyuy*, una vuelta completa, porque antes lo designa como hallpap *wawakuna*, hijos de la tierra o *runakuna*; de esta forma envuelve la realidad verbal representada en el poema para surgir en un movimiento de liberación espiralado, donde el pasado se instala en la vena (*sirka*) del presente, y en forma vibrátil lo alimenta y gira. Ello grafica una estrategia que reivindica la palabra indio, tal como enuncia una campesina: que si fue indio la palabra con que los sometieron, indio debe ser la palabra con la que se liberará (Albó, 2002). En el poema la palabra la indio se ubica en dos niveles: *paratextual*, en la dedicatoria y *textual* en el poema; de esta forma, extensionalmente abarca el texto y el contexto, el ser de papel y el ser de carne y hueso.

Ñawpa es una palabra quechua que significa lo anterior, lo remoto, lo antiguo, lo que existió en una época distante en el pasado. Precisamente la primera parte del poema se ubica en ese tiempo, el cual es visto con nostalgia, es

el tiempo del Tawantinsuyu, tiempo del “Ñawpa pachakunapi”. Así, el primer verso muestra un anclaje temporal, que se configura como un tiempo de florecimiento y abundancia, curso natural que fue interrumpido por los falsos *Wiraquchakuna*. En esta primera parte es dominante la presencia de los conceptos de *kuyay*, *kusiy*, *tarpu*, *yanapay*, de apostar por el amor, la felicidad, la siembra y solidaridad entre los hombres. Una convivencia sensible y cooperativa entre los hombres y la naturaleza, ello dentro de un universo social de plena coexistencia, lo que describe la actitud humana del trabajo como un acto de felicidad y realización colectiva. Tiempo en que se regían por los mandatos del “ama suwa, ama qilla, ama llulla”.

Era el tiempo de una sociedad fundamentalmente agraria que tenía como principio el trabajo con la tierra. En ese tiempo la labor no era una obligación dolorosa que mataba, sino el trabajo hacía vivir y era un acto de felicidad, “kusilla llamkasqa” (p. 62); trabajar era vivir una alegría, y así sembraban sus terrenos: “chakranchikta tarpuspa” (p. 62), porque la siembra es un acto de esperanza, de fecundación y plantación de la felicidad, porque de ella dependía el alimento.

Un principio que guía a los runas es el *ayni*, que expresa la ayuda mutua entre los hombres. En el poema se representa mediante la voz quechua *yanapay*, la ayuda entre todos, que está presente en el verso “runa masinchikta yanapaspa” (p. 62); es el principio de la reciprocidad, porque los hombres por igual amaban la tierra, se consideraban hijos de ella, no había un sentido de individualidad, de indiferencia sino de integración y colectividad, por ello practicar el *yanapay* era natural, como el *ayni*, ayudar a todos y recibir la ayuda de todos, uno pertenece a un *ayllu* y el *ayllu* pertenece a uno, hacer *ayllu* es hacer familia, hacer unidad, esta forma de trabajar les otorgaba abundancia, por ello los almacenes, los trojes, estaban llenos cada año: “pirwakunata huntaspa”(p. 62).

En cuando a los estados de ánimo, los hombres vivían con: “llampu sunqu, kusi simi”(p. 62), con un suave corazón y una palabra agradable, lo que da cuenta de la forma en que iban construyendo la felicidad, pero esta emoción no

solo la vivían los hombres sino que trasciende a la naturaleza; por ejemplo, el viento y el rocío viven esta alegría: “yakup sullanta umispa, / chiri wayrawan pukllaspa” (Con el frescor del agua confortada, / jugando con el hálito del viento) (pp. 62-63). A ello se suma el sol, que vive feliz “Kawsaypas llamllaylla llamllaq, / Intip illanwan kuispa” (La vida henchíase de lozanía / con el fulgor del sol alborozado) (pp. 62-63); de esta forma el sol, el agua, el viento viven esta felicidad, también están las plantas madres, o plantas dioses como la papa y el maíz: “Papa mama, sara mama”(p. 62), a ello se suman las flores multicolores como: “Waytapas pawkar sisalla” (p. 62), toda la naturaleza vive en *llamllay*, en lozanía. Recordemos que la papa y el maíz son plantas dioses que están presentes en los rituales del hombre del Ande, por ello no son simples vegetales los que se menciona en el poema, sino tienen un carácter sagrado como el de predecir, tal como se percibe en el poema “Kuka kintu” (pp. 28-30). Así se pueden ver los tiempos futuros y, a través de ellos, una “mama papa illa”, representa a la abundancia o a hambruna, el maíz (*sara*), cuando es soñado, simboliza el *qullqi* (dinero), y la coca (*Kuka*) según su sabor, ya sea amargo o dulce, los tiempos malos o buenos que vendrán, de acuerdo con el dictado de su sabor.

Pero así como entre los hombres se cultiva una admirable solidaridad, también están los dioses solidarios, quienes les dan cuidado y amor: “Qapaq Inti, qulla Killa, / pachampi wiña wiñay muyuspa, / wawankunata qawaspa, / wawakunata wayllukuq (El Sol magnánimo y la Luna augusta, / eternamente recorriendo el cielo, / vigilando a sus hijos / siempre traían para ellos un halago” (pp. 62-63). El padre sol y la madre luna son los que asisten y comparten esta felicidad. El sol y la luna como dos padres tutelares recorren amorosos y vigilantes el cielo para proteger a sus hijos: los hombres y los demás seres.

Kunan es el tiempo presente, pero esta felicidad es interrumpida por la llegada de los falsos *wiraqchakuna*. Precisamente, es la forma en que empieza la segunda parte del poema. “Awqa runakuna chayamun” (p. 64), llegaron los enemigos del hombre, diciendo que son *Wiraqcham* no se parecían ni al *Supay*, ni al diablo, entonces surgen de una impostura, de una falsedad, vienen con una

aparente identidad, precisamente lo primero que cuestiona el enunciador es su identidad, a la que sanciona como indefinible; no se ubican ni en lo bueno ni en lo malo, son indefinidos.

Esta parte tiene un referente histórico porque se sitúa en los funestos episodios de la conquista y la colonia, que acarrearón cambios drásticos como el mundo al revés, que se representa en Gumana Poma, evento que también se puede encontrar en otros artistas como el pintor Melchor María Mercado del que escribe Silvia Rivera Cusicanqui:

Para él, el Mundo al Revés aludía al gobierno de la república, en manos de bestias, que uncen a la gente de trabajo al arado de los bueyes [...]. Esta idea tuvo que llegarle a partir de la tradición oral, quizás basada en la noción indígena de Pachakuti, la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofes o renovación de cosmos. (2016, p. 18)

Precisamente este mundo de escenarios dolorosos, trastornados, de deshumanización mediante el trabajo excesivo, es representado en este poema.

Así, los nuevos poderosos terminan transformando el mundo en que se vivía: “Mana rurasqanta, tuñichin / mana tarpusqatan, mikun, / uywanchikta tukupun, / kuyasqanchikta chiqnin, / hallpachikta suwan, / warmichikta wachun (Derrumba lo que no edificó, / come lo que no sembró, / extermina nuestro ganado, / detesta lo que amamos, / saquea nuestras tierras, / envilece a nuestras mujeres!” (pp. 64-65). Con la llegada de ellos empieza un *pachakutiy* una vuelta al mundo porque se trastocan todos los valores. Si antes era mundo de construcción y felicidad, ahora es de destrucción física y espiritual. Así destruyen los palacios ceremoniales sin saber el valor de la construcción ni el significado de la existencia, comen lo que no siembran, y matan a los animales sin razón. De esta forma empieza con la desintegración física de una cultura por los hombres que no valoran el esfuerzo de la construcción, ni saben de lo laborioso del trabajo de la tierra, solo saben comer; tampoco saben el valor y significado de los animales, solo ponen en práctica el saqueo de las tierras: “hallpachikta suwan”, se despoja de todo.

También desarrollan una destrucción de los valores, por ejemplo el “saqueo del ser”, porque trastocan los valores. Lo que los indios amaban, como la tierra y los animales, ellos lo odian, instalando una cultura del odio y de la miseria humana. A las mujeres las volvían adúlteras: “Warminchikta wachun” (p. 64). Ensucian los símbolos sagrados como “aklla wasipas qanrachasqaña” (profanado el Akllawasi) (pp. 66-67), es el inicio de la historia de sus profanaciones.

Estos con su “Awqap sunquwan” (con su corazón pervertido) (p. 64), vuelven al trabajo odioso, porque si antes el trabajo era un signo de felicidad ahora está asociado a la muerte; el trabajo se vuelve sufrimiento: “llamkaywan wañuchiwanchik” (p. 64), ahora la madre tierra se humedece con la sangre de los indios, porque ahora se ven “hallpata pukayachin” (p. 64), enrojecida por la sangre sus hijos, este es el color de la destrucción, también aparecen las lágrimas que se oponen a la felicidad anterior. Así se instala el tiempo del sufrimiento, de la sangre, de las lágrimas, y de la muerte. Pero también de la humillación, “qunqurchaki purichiwanchik” (p. 64), los hacen andar de rodillas. En este tiempo oscuro también se instala el tiempo del silencio “upallaytañam qallaykun, / sapampi, sapampi” (p. 66), se inicia el terrible tiempo de la soledad y el silencio, tiempo de ignominia.

Este desgano llega hasta las plantas; por ejemplo, los vientos arrastran sus penas entre las ramas de los árboles, contrario al tiempo anterior que está signado por el *pukllay*, por la fiesta, pues jugaba con los árboles, ahora es lamento. Igual ocurre con las flores que son humilladas, sus hojas se inclinan, ya no hay lozanía y se resisten a adornar los campos como en tiempos anteriores. Los hombres como los pájaros y las plantas sienten que su tiempo ha sido desterrado, porque ya no puede ser lo que son.

También se producen las profanaciones al templo del *Qurikancha*: “suwasqaña Qurikanchapas” (p. 66), que es el templo mayor ubicado en el Cuzco, donde se encontraban las representaciones de los dioses de todas las regiones; este es profanado luego de matar a uno de los guerreros incas que más combatió a los españoles: Rumi Ñawi (ojos de piedra). Frente a este desastre, los propios

dioses como el dios Inti, desean morir “Intipas wañukuytañam munan” (p. 66). Todo esto se desata con la muerte del inka “Qapaq Inka wañunñam, makimpi” (p. 66), es el reinado de la muerte y del pillaje.

El *pachakutiy* se presenta con mayor evidencia en los siguientes versos “Hallpayuq, mana hallpayuq, / llaqtayuq, mana llaqtayuq, / tukuy imayniyuq, / mana imayuq rikukun” (p. 66). Ya no queda nada, todo se ha trastocado, se ha volteado el mundo, el que tenía ya no tiene. Es un tiempo de desconcierto e inexplicable, cuyo sinsentido alcanza a los dioses andinos; de esta forma pasan de tener todo a ser *wakchakuna*, hombres pobres, pero no por un descuido, por una falta de ánimo para retener sino por el cruel despojo.

Una caracterización extrema de la crueldad de los falsos *wiraquchakuna* es la siguiente: “Kayta qawaspa, / rumipas rumikayninwan / sinchita llakikun, / manataq Wiraquchaqa” (Viendo todo esto, / la misma piedra, con ser piedra, intensamente sufre, /pero de ningún modo el Wiracocha) (p. 68-69), con estos versos da cuenta de la sensibilidad que se aloja en la dureza de una piedra, mientras que el corazón de los falsos *Wiraquchakuna* no se sensibilizan. Frente a este mundo desintegrado, desastroso se opera un *pachakutiy social*, así el hablante lírico llama a levantarse “Kunanqa, ihatariychik! Hallpap wawankuna, / warakaychikta, waququychik, / pututuychikichikta qaparichiychik, / tukuy urqukuna kuchumpi, / qaparisqaykichik uyarikunampaq” (¡Ahora alzaos, hijos de la tierra! / Gritad, volead vuestras hondas, / tañed, vuestros pututus, / que vuestro grito sea oído / en todos los rincones de los montes) (pp. 68-69). Una palabra que es muy frecuente en los poemas que representan el *pachakutiy* es *hatariy*, las otras son *sayary*, *richary*, *qapariy*, *haylli*, que simbolizan la idea de despertar, levantarse y triunfar. Los instrumentos son los mismos, el *pututo* para la convocatoria, la *waraka* como arma que utilizan los indios. Mediante esta lucha gestan el “Musuq punchawmi illarichkan” (p. 68), un nuevo día con brillo en los corazones.

Esto es lo que provocará el cambio donde no solo están los hombres sino también toda la naturaleza: “iRichakariychik! Llamkaq runakuna / Musuq punchawmi illarichkan, / urqukunam kununuchkan, / wayrakunam qapapachkan.

/ Inti Killam chipipichkan, / mayukunam machasqa takikuchkan, / kusikuspa, kusikuspa” (¡Despertad campesinos! / Ya está amaneciendo el nuevo día, / están bramando las montañas, / el viento ulula, / el Sol y la Luna refulgen, / los ríos cantan ebrios / de nuevo regocijo” (pp. 68-69); con todo ello voltean al *pachamundo* y nuevamente se siembra la alegría. Así también acaba la humillación, desaparece la tristeza, la muerte, la lágrima, y surge la satisfacción. La tierra vuelve a los que la siembran y la aman: *indiukuna*.

En el poema se configuran dos *pachakutiy*. El primero se presenta cuando se interrumpe la vida de los *runakuna*, destruyen su felicidad, saquean sus tierras y su ser; esto se da cuando “Chaymantapacham qallaykun / muchoqpa yarqayllan” (Desde entonces comenzó el tormento del hambre) (pp. 66-67), porque todo se transforma “Tutayanñam punchawpas, / kawsaypas manañam kawsaychu” (Se entenebrece el día, / la vida ya no es vida) (pp. 66-67), es el tiempo de la oscuridad, de hambre, de silencio, de soledad el que se instaura con la llegada de los falsos *wiraquchakuna*, es el *pachakutiy* que conduce a la opresión. El segundo *pachakutiy* se gesta para restablecimiento del orden perdido, los hombres despiertan y se levantan y hacen venir a su tiempo desde el pasado, para configurar un pasado actual, todo ello se simboliza mediante el nacimiento del nuevo día, con el amanecer que trae un porvenir de felicidad.

En el poema, los dioses no son protagónicos para generar un cambio, es la voz poética quien convoca. No es un hombre enviado por los *apukuna* como en el caso del poema “Illimani” de Kilku Warak’a, tampoco es un hijo de los dioses como es el caso del poema “Katatay” de Arguedas donde la serpiente *amaru*, hija de los *apukuna* convoca para la transformación. Tampoco en estos versos se observa el retorno de los abuelos que vuelven para revolucionar el tiempo, como es el caso del poema “Tonqorillaña kichasqa” de Dida Aguirre (2012), aunque la voz poética hace de intermediaria, sabe de la venida de los abuelos y por ello despierta a los hombres que duermen. En este poema la voz poética es la orientadora de los cambios.

Como en casi todos los poemas donde se representa el *pachakutiy* en

esta transformación no solo es el hombre quien gesta el cambio, también contribuye la naturaleza en forma decisiva, no es un escenario sino se desempeñan roles actorales. Por ejemplo, en este poema el viento y las flores muestran su alegría y tristeza según los tiempos, por lo que el forjamiento de un mundo mejor, de un *allin kawsay*, nunca es individual sino colectivo, además involucra a la naturaleza que vive (*kawsay*) plenamente como cada hombre que vive su historia de lamentos y alegrías, de humillaciones y desafíos.

No hay una presencia mítica dominante, sino el protagonismo está en los hombres. Los dioses se muestran un tanto acobardados, como siguiendo el curso de los acontecimientos; no son actores decisivos, parecen humanizarse porque sufren con la misma altura humana y no tienen capacidad de responder. Por esta razón, en el poema se delega a los hombres su capacidad de transformar, y esta se presenta solo cuando se juntan, cuando todos están unidos y despiertos es cuando retorna el valor a sus cuerpos.

Este poema es un poema-carta a los indios del futuro, tal como se escribe en su dedicatoria “Indiukunapaq punchawnin chayamuptin”, para los indios cuando llegue su día; ello para los indios de carne y hueso, porque en el poema este esperado nuevo amanecer llega en la tercera parte: “Musuq punchawmi illarichkan” (está amaneciendo el nuevo día) (p. 68), o más intensamente, “Punchawniykichikmi kancharichkanña” (ya está brillando vuestro día) (p. 70). En los versos mismos se advierte la intensidad del despertar de la luz, tanto interior que estalla en alegría, como exterior que desvanece el poder oscuro que humilla.

Conclusión

El *pachakutiy* es una categoría que contribuye con la explicación de los textos poéticos quechua que representan momentos de transformación en diferentes campos culturales, religiosos, políticos, sociales. En el poema de Guardia Mayorga se ha observado que la naturaleza no es ajena a estos cambios, sino que tiene un rol protagónico en el desarrollo de los diversos momentos en que se presenta. También advertimos que existe un conjunto de palabras que da

cuenta de los cambios; por ejemplo, *rikchariy*, *qapariy*, *halliy*, *hatariy* que muestran la forma en que se responde al mundo oscuro de humillaciones. Por ello, la transformación se anuncia siempre como un día resplandeciente, como un día singular donde se produce el *pachakutiy*, día en que las flores vuelven a adornar los campos y los vientos retoman su juego con las ramas de los árboles.

Notas

¹ A propósito de los múltiples significados de *pacha*, el Inca Garcilaso relata la siguiente anécdota: “Acaeció un día, hablando de aquel lenguaje y de las muchas y diferentes significaciones que unos mismos vocablos tienen, di por ejemplo este nombre *Pacha*, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere decir mundo universo, y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquiera suelo. Dijo entonces el fraile: 'Pues también significa ropa de vestir y de ajuar y muebles de casa'. Yo dije: 'Es verdad, pero dígame Vuestra Paternidad ¿qué diferencia hay en la pronunciación para que signifique eso?' Díjome: 'No lo sé'. Respondíle: '¿Habiendo sido maestro en la lengua ignora esto? Pues sepa que para que signifique ajuar o ropa de vestir han de pronunciar la primera sílaba apretando los labios y rompiéndolos con el aire de la voz, de manera que suene al romperlos'. Y le mostré la pronunciación de este nombre y de otros *viva voce*, que de otra manera no se puede enseñar” (1985, p. 70).

² Kilku Wark'a (Andrés Alencastre Gutiérrez), tiene un largo poema dedicado a este inca: “Pacakutiq”, poema recogido en su libro *Taki Ruro* (1964), libro que considera la continuación de su poemario *Taki parwa* (1955). “iAi isqun ñiqinpi unancasqa Inka / llapa qharikunamanta akllasqa qhari, / kikin Intitaytaq allin curiyasqan / kay Qusqu Pacamamaq qhari wacasqan; / qanmi kanki llapa inkakunaq illan” (¡Oh! Inka designado en el noveno lugar. / Hombre seleccionado entre todos los hombres, / engendrado por el mismo padre Sol, / hijo de la misma madre tierra cusqueña; / tú eres la luz de todos los incas / gobernante, innovador, revolucionario”.

³ Véase Heinrich Helberg Chávez quien en su libro *Conocimiento intercultural*. Indagaciones metodológicas (2017), explica estas tensiones: “Los conocimientos prácticos han sido claramente los relegados de la historia en La Modernidad [...]. Los conocimientos de las culturas indígenas guardan muchísimas observaciones acertadas de la naturaleza y también de regularidades y efectos de cosas que se transmiten de generación en generación como indicaciones para lograr algo o como secretos para evitar que suceda lo indeseable. Estas observaciones contienen muchas veces lo esencial del conocimiento y divergen de los conocimientos científicos solo en la forma de expresarse y de transmitirlos, mas no en el contenido [...]. Sucede entonces que el método científico se nos impone como cualitativamente mejor al ensayo y error y a la transmisión oral de los sistemas de conocimiento tradicionales” (pp. 9-17).

⁴ Esteban Ticona Alejos (2011) señala que ello tiene que ver con las lecturas de los cambios en el vestir, tratar y pensar del Presidente boliviano, así como de sus decisiones de nombrar ministros provenientes de los sectores indígenas. A este conjunto de actitudes el autor lo llama *pachakuti* (p. 113).

⁵ Todas las citas estarán referidas a esta edición.

⁶ Esta idea que busca la unidad entre la cabeza y corazón se vincula con los procesos de desmembramiento que sufrieron tanto Tupac Amaru en el Perú y Tupac Katari en Bolivia. Luego de despedazar su cuerpo, sus partes eran enviadas a diversos lugares para ser enterradas como una práctica de escarmiento, porque un cuerpo unido era peligroso para los poderes imperiales. O en la representación de la muerte de Atahualpa, que dibuja Guaman Poma de Ayala, donde se decapita al inka, imagen que se extiende a la colectividad, tal como explica Silvia Rivera Cusicanqui: “La sociedad indígena fue descabezada” (2016, p. 24).

⁷ Esta escena colonial ha sido vista como una “explosión de la codicia” (Cornejo Polar, 1994, p. 43), porque los españoles estaban hambrientos de oro.

⁸ Un artículo donde se explora con plena lucidez la representación de los cambios en otros poetas quechuas es el “Pachacutiy taki: canto y poesía en la transformación del mundo”, de Martín Lienhard (1988).

Referencias bibliográficas

- Aguirre García, D. (2012). *Qaparikuy*. Grito. Lima, Perú: Pakarina Ediciones.
- Albó, X. (2002). *Pueblos indios en la política*. La Paz, Bolivia: CIPCA.
- Alencastre Gutiérrez, A. (Kilku Wark'a) (1955). *Taki parwa*. Cusco, Perú: Garcilaso.
- Alencastre Gutiérrez, A. (Kilku Wark'a) (1964). *Taki Ruro*. Cusco: H.G. Rozas.
- Arguedas, J. M. (1984). *Katatay*. Lima, Perú: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (Trad.). (2007). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Bertonio, L. (2006 [1612]). *Vocabulario de la lengua Aymara*. Arequipa, Perú: Ediciones El Lector.
- Bouysse Cassagne, T. (1987). *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglos XV, siglo XVI)*. La Paz, Bolivia: HISBOL, IFEA.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Editorial Horizonte.
- Garcilaso de la Vega, I. (1985). *Comentarios reales*. Edición de Aurelio Miró Quesada. Lima, Perú: Biblioteca Ayacucho.
- González Holguín, D. (1989 [1952]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú Llamada Lengua qquichua o del Inca*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1993 [1915]). *Nueva coronica y buen gobierno*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Guardia Mayorga, C. (Kusi Paukar). (1975). *Runa simi jarawi*. Lima, Perú: s. e.
- Guardia Mayorga, C. (Kusi Paukar). (2004). *Runasimi harawi*. Lima, Perú: Ediciones Altazor.
- Harris, O. y Bouysse-Cassagne, T. (1988). *Pacha: en torno al pensamiento aymara*. En X. Albó (Comp), *Raíces de América*. El mundo aymara (pp. 217-281). Madrid, España: Alianza Editorial.

- Helberg Chávez, H. (2017). *Conocimiento intercultural. Indagaciones metodológicas*. Lima, Perú: FIS, SUR.
- Huamán, Ó. (2017). *La pervivencia de la identidad cultural como memoria del tiempo moderno en "Sonqup jaraviini, Humapa jamutaynin, Runap kutipakuynin" de Kusi Paukar*. (Tesis). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- Lara, Jesús. (s/f). *La literatura de los quechuas. Ensayo y antología*. La Paz, Bolivia: G. U. M.
- Lienhard, M. (1988). Pachacutiy taki: canto y poesía en la transformación del mundo, *Allpanchis*, 20(32), 165-195.
- López-Baralt, M. (2005). Para decir al Otro. *Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, España: Iberoamericana, Vervuert.
- Ossio, J. (2008). *En busca del orden perdido la idea de la historia en Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rivera Cusicanqui, S. (2016). *Una reflexión sobre práctica ch'ixinakax utxiwa y discursos descolonizadores*. Lima, Perú: La Plaza Editores.
- Ticona Alejo, E. (Comp.). (2011). *Bolivia en el inicio del pachakuti. La larga lucha anticolonial de los pueblos aimara y quechua*. Madrid, España: Akal.

Feminidad china y control social: La crónica policial y la construcción discursiva de los inmigrantes chinos

Chinese femininity and social control: The chronicle of Crime and the discursive construction of Chinese immigrants

Daisy Chumbimune Saravia

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Contacto: daisy.chumbimune@unmsm.edu.pe

Resumen

Este artículo pretende profundizar en la subalternidad de la inmigración china a partir de la crónica policial. La investigación se basa principalmente en fuentes primarias que incluyen algunos de los periódicos y revistas peruanos más importantes y representativos (*El Comercio, La Prensa y Variedades*). Al demostrar que la pasividad, la cobardía y la debilidad son características notables que determinan la feminidad del inmigrante chino, esta investigación destaca la importancia de los roles de género y su tendencia a perpetuar las desigualdades de poder. El objetivo es demostrar que la crónica policial concibe este sujeto en oposición al sujeto ideal que se pretendió cultivar durante la República Aristocrática (1895-1919), en una época en que la modernidad de la nación era entendida en función de la exclusión de unos y otros.

Palabras clave: Inmigración china, crónica policial, subalternidad, República Aristocrática.

Abstract

This article aims to delve into the subalternity of Chinese immigration from chronicle of crime. *The research draws upon mostly primary sources that includes some of the most important and representative Peruvian newspapers and magazines (El Comercio, La Prensa and Variedades).* Through showing that passivity, cowardice and weakness are notable features that determine femininity of chinese immigrant; this research highlights the importance of gender roles and its tend to perpetuate the power inequalities. The goal is to show that the chronicle of crime conceives this subject as opposed to the ideal subject that is intended to cultivate during the Aristocratic Republic (1895-1919), at time when modernity of the nation was understood in terms of exclusion from one and another.

Keywords: Chinese immigration, chronicle of crime, subalternity,

Los excluidos: la inmigración china en la crónica policial

En las primeras décadas del siglo XX, en pleno período de la República Aristocrática, la inmigración china era vista como un fenómeno inquietante y preocupante. Ello no era nada nuevo en la historia de las relaciones chino-peruanas; sin embargo, en una época signada por los sueños de modernidad y la consolidación del Estado-nación, la presencia china resultó mucho más incómoda que antes. La sociedad, encabezada por la élite criolla, culpaba a este grupo con la idea de que su barbarie lo hacía completamente extraño al cuerpo de la nación. La presencia de chinos, al igual que otros grupos raciales, interpelaba a los peruanos, mas fueron los primeros años del siglo pasado cuando esta minoría se convirtió en una verdadera amenaza social. Se puede decir así que lo chino pertenecía a la esfera de lo plebeyo: esta era reconocida de manera oficial como integrante de la sociedad e identificada con la barbarie, la incivilización, la antimodernidad.

La literatura y, en general, el ámbito académico —que aspiraba a ser la conciencia reflexiva e ilustrada de la sociedad— se esmeró por plasmar esa subalternidad china. Guiados por la ideología de la élite criolla, los discursos respondieron más a un conflicto entre valores occidentales y orientales que a una referencia verídica, compleja e incluyente de su diversidad. La inmigración asiática asociada a China —una civilización en pleno declive— presentó por entonces los rasgos de la barbarie en un proceso de constante difusión de prejuicios, estereotipos y valores. Pero la otredad oriental vino reforzada además por la ideología peruana de la época, que lejos de ser moderna se afincaba aún en lo colonial, es decir, en un sistema de castas. En esa línea, la subalternidad de la inmigración china superó el hecho de ser una visión orientalista, pues fue además parte de una visión colonial arraigada en el país. Said en su renombrado libro *Orientalismo* (1990) advierte que esta ideología colonial “presenta una gran coherencia interna y un conjunto muy articulado de relaciones con la cultura

dominante que la envuelve” (p. 37).

El ámbito periodístico fue uno de los principales instrumentos de construcción de imágenes de identidad y alteridad respecto al “otro” inmigrante chino. La visibilización que de la inmigración china hizo la prensa alimentó con creces su estigmatización social. Para Ludmer (1999), esto funcionó también en el relato de delito¹, en tanto este delimitó y marcó fronteras entre la cultura y la no-cultura, vale decir, los límites entre los integrantes de la nación y los excluidos de ella: los marginales (pp. 12-13). No podía ser de otro modo, pues, por su condición inherentemente política, el delito ponía en juego las relaciones de poder entre los dominantes y dominados.

El relato del delito, trasladado a la crónica policial, contribuyó a instalar la percepción de inseguridad en el país y, con ello, atribuyó a la inmigración china una identidad delictiva, peligrosa y abyecta. Este género de la prensa moderna fue el más indicado para exhibir el peligro chino y para desde ahí denunciar la incapacidad de los gobiernos de resolver esto o argumentar la instauración de políticas conservadoras, duras y excluyentes. La inmigración china que era pensada más en función de su raza tuvo todas las de perder. Whipple (2013), quien abordó el concepto de decencia, advierte que en la sociedad peruana esta se entendía desde el punto social y racial (p. 22), de ahí que solo la raza blanca era la beneficiada e inmune a los delitos, en oposición a los otros grupos que eran más proclives a la comisión de delitos y más difíciles de reformar que los sectores blancos. Los grupos raciales como el chino, el negro o el indígena eran considerados una plebe, y, como tal, integraban el panóptico social. En palabras de Rosas (2005), aquellos “eran vistos como los alteradores del orden público; individuos de escasos recursos y, por tanto, proclives al ocio, al robo, a la violencia, a la insubordinación” (p. 124). Por ello, en el campo delictivo, cuando los inmigrantes chinos ejecutaron acciones violentas o causaron algún problema, la situación se tornó por demás conveniente, pues se naturalizó las ideas preconcebidas sobre ellos.

Sin embargo, durante la República Aristocrática “las razas degeneradas”

ya no fueron consideradas irremediamente perdidas sino redimibles, pues el racismo biológico fue reemplazado por una propuesta más optimista que enfatizaba la contribución potencial de los indígenas y los mestizos a la creación de una nación moderna. Sin embargo, como bien señala Aguirre en su artículo “Delito, raza y cultura” (2000), ello no fue el caso de los negros o chinos, por lo general, vistos con desinterés dentro del debate de la nación (p. 176). Lo anterior nos lleva comprender que todavía no se renunciaba a la idea de expulsar a los inmigrantes chinos, tal como demuestran las tesis universitarias o demás discursos de aquel entonces. Dar como absolutas e irremediables las deficiencias del chino significó —aparte de encasillarlo en el delito— renunciar al gran propósito de incorporarlo a la civilización. Se impuso el interés por ubicar la raza a través del delito y por subordinar mediante este procedimiento ideológico al chino, incluso aunque en la vida diaria los delitos de estos tuvieran escasa incidencia. La crónica policial fue así un componente clave e importante en la construcción y continuidad de ciertos imaginarios colectivos sobre la criminalidad china. De ahí que interesa especialmente cómo el poder del discurso periodístico, por conservar el *statu quo*, controló a los inmigrantes chinos transgresores de la norma a través de la creación de imágenes que marcaron y resignificaron a estos sujetos sociales.

En efecto, la crónica policial no solo sirvió para acusar al chino de acciones criminales o sangrientas, sino también para reactualizar su identidad subalterna. Un caso bastante común y que vale la pena mencionar es la atribución de feminidad, pues ya sea víctima o delincuente lo cierto es que se desplegó una constante de representaciones que alimentaron una visión deformada del inmigrante chino como sexo débil y sobre la base de esta se apresuró el tránsito a su estigmatización, condena y exclusión. Sin duda esto contribuyó de manera conveniente a naturalizar las relaciones de poder, pues más allá de que su feminidad explicó su subalternidad, también reveló su subordinación respecto al grupo criollo. Para analizar lo anterior se ha escogido algunas crónicas policiales de los siguientes medios escritos: *El Comercio* (1905), *La Prensa* (1904, 1909) y

Variedades (1914); los cuales son representativos porque consignaban a diario secciones dedicadas a lo policial. Se pretende abordar la representación femenina desde la posición de víctima y delincuente.

La construcción de feminidad china en la crónica policial

Respecto a su posición de víctima, el delito que señaló más la feminidad fue la agresión, en especial, cuando se confrontó al chino con el criollo. Lejos de establecerse una empatía con su padecimiento, se le asignó una alteridad dada por su supuesta feminidad. Un ejemplo es la crónica policial “Hombre terrible” del diario *El Comercio*. Publicada en 1905, esta refiere la agresión física a un encomendero chino:

Manuel Vélez es de aquellos caracteres rencorosos que no olvidan fácilmente las ofensas que se le hace y que cuando pueden vengarse experimentan una verdadera satisfacción. Vélez tenía cientos pendientes con el chinito Achón y dando rienda suelta a su carácter se estacionó frente al establecimiento del hijo de Confucio y le arrojó cuanta piedra pudo encontrar al alcance de su mano. (*El Comercio*, 22 de febrero de 1905, 3)

El rechazo al delito e incluso la presencia de la instancia policial se difuminan por cuestiones relativas a las identidades antagónicas de los protagonistas: Manuel Vélez y el chinito Achón. Y es que mientras el primero aparece como violento, rencoroso e irascible; el segundo aparece como alguien miedoso, tal como se observa a través de la emisión de chillidos:

A la primera piedra que cayó al establecimiento, el chino Achón chilló como un condenado, armando un gran escándalo, lo que atrajo al guardia de la esquina, que enterado de lo sucedido, capturó al vengativo Vélez y lo remitió a un calabozo de la comisaría. (*El Comercio*, 22 de febrero de 1905, 3).

El inmigrante chino posee ciertas marcas como la inestabilidad emocional o la sensibilidad desbordada que se suponía inherentes a las mujeres y a los niños. Esta representación femenina no es coincidencia, sino sirve para favorecer la subalternidad del chino, a la vez que justifica, oculta o alivia, el mal

comportamiento del sujeto nacional. De esta manera, el sujeto nacional, cuya figura modélica es el criollo, es portador de una masculinidad hegemónica que sitúa a las otras masculinidades al margen. La mayor expresión de ello es el ejercicio de la violencia, según se observa en el ataque al encomendero chino y su establecimiento: “le arrojó cuanta piedra pudo encontrar al alcance de su mano”. Poco importa que el delincuente Manuel Vélez —según se desprende del titular “Hombre terrible”— sea configurado como un sujeto bastante agresivo, cuya acción y carácter transgreden a la ley. Esto no genera censura alguna e incluso existe una intención soterrada por encontrarle un móvil al delito (un perjuicio anterior que hizo el chino), de manera que se le excluya al chino del proceso de victimización.

La confrontación de femenino/masculino es importante porque perpetúa las relaciones de poder. Zabalza resume bien lo anterior: “Lo pasivo-femenino-bárbaro versus lo activo masculino-civilizado entra en juego para ‘silenciar’ a todos los que estorban al progreso de la nación” (2013, p. 20). Con la feminidad se niega idoneidad física y psíquica al inmigrante chino, de ahí que sea percibida como un escollo que debe ser eliminado por el hombre ideal “verdaderamente viril” e identificado como activo-masculino y trascendente. La lectura del delito se contempla así como el dominio del uno sobre el otro, pero también como la vuelta al orden, la reafirmación de las jerarquías sociales, entre un dominado y un dominante. En continuidad con la ideología hegemónica, más colonial que moderna, la representación femenina de la inmigración china fue resultado de una concepción del delito basada en una serie de discursos preexistentes sobre estos, antes que basada en una transgresión a la ley. En ese sentido, tanto la feminidad como masculinidad fueron construcciones sociales y artificios discursivos (Zabalza, 2013, p. 10) de la época para distinguir a los sujetos y plasmar las relaciones de poder. Ahora bien, la presencia del positivismo en estas configuraciones discursivas es significativa porque la feminidad china no es creación nueva sino forma parte precisamente de la serie de patologías adjudicadas a la raza asiática; tal como se observa en la tesis

emblemática de Clemente Palma, *El porvenir de las razas* (1897), el chino en su conjunto “era débil como una tribu infantil, débil como un gigante baldado y decrepito, incapaz de todo esfuerzo, incapaz de toda iniciativa y de toda actividad” (p. 5). Su decrepitud o el ser físicamente débil parece ser el rasgo positivista que sustentó la feminidad², pues ello se entendió como una desviación sexual y genérica de hombres que viven como mujeres.

La feminidad del chino, según se observa, está definida en cuanto a esencialidad o conjunto estable de atributos que ni siquiera varía en las coyunturas. De hecho, los motines obreros de mayo de 1909³ durante la República Aristocrática fueron la ocasión propicia para plasmar esto. Un ejemplo es la crónica policial “Los graves sucesos de ayer”, del diario *La Prensa*. Aquí se destacan los ataques de los obreros y público en general a encomenderías chinas en las calles Capón y Albaquitas:

Cierra puertas general.

Las cien y más tiendas que existen en las calles del Capón y Albaquitas se cerraron por encanto y sus moradores dando alaridos casi salvajes escalaban techos y paredes en busca de sitios seguros, pues creían que iban a ser asaltados dentro de sus casas. Estos chillidos de los chinos unidos a los gritos del pueblo y al ruido seco de las piedras al chocar con las puertas y los cristales llevó el pánico a los habitantes de las calles vecinas. (*La Prensa*, 10 de mayo de 1909, 1; énfasis mío)

De manera similar a la crónica policial “Hombre terrible”, una vez más, la víctima es representada con rasgos de feminidad opuestos al nacional, masculino por antonomasia. La referencia a chillidos u “alaridos casi salvajes” es una marca de su inestabilidad emocional o sensibilidad desbordada a través de la cual se enfatiza su pasividad. De esta manera, lo femenino/masculino es el antagonismo que define los roles del sujeto nacional y del chino. Mientras al primero le concierne una masculinidad hegemónica, expresada en la violencia ejercida (arrojar piedras); al segundo le corresponde la feminidad, formulada en la intimidación y no defensa (lanzar gritos). Sin embargo, no existe censura a esa violencia y de hecho los manifestantes obreros son concebidos como los

decentes, los trabajadores, los masculinos frente a los otros. Ambas crónicas policiales, ocurridas de manera cotidiana y coyuntural respectivamente, evidenciaron que si el delito proviene de la sociedad peruana a la inmigración china, este se debe revertir a través la feminidad de los chinos, pues aquello fuera de lo natural es reprochable.

Así, el discurso de la crónica policial sacó a relucir una línea divisora entre el ideal de hombre —varón, macho, masculino— y los demás sujetos que dejó fuera, entre ellos el inmigrante chino que no alcanzó el perfil propuesto. No hay que olvidar, pues, que los ataques son vistos como parte de las interacciones cotidianas entre dominantes y subordinados, donde se enfatiza la masculinidad y virilidad de uno en desmedro del otro. Lo curioso es que frente al chino, la masculinidad de los otros (mulatos, cholos o negros) estaba garantizada, incluso a pesar de conformar la plebe y no la élite criolla. La apropiación de la tradición popular criolla y la puesta en marcha de su continuidad fue una ventaja de estos frente al inmigrante chino aún reacio a asimilar la cultura criolla. En tal sentido, como bien señala Velázquez (2005), la asignación del género expresó una relación de poder que partió del reconocimiento cultural o mejor dicho de una “apropiación de símbolos culturales ajenos”, los cuales le permitieron “legitimar sus modelos de lo 'masculino' y lo 'femenino'”⁴ (p. 60). No obstante, es preciso reparar en que los roles de género asignados no se caracterizan por su permanencia sino por su mutabilidad. Un ejemplo paradigmático lo constituyó la comunidad africana, pues en el caso de los esclavos hombres estos fueron adscritos a lo femenino, “asignándosele atributos que pretendían probar su incapacidad de vivir autónomamente”; aunque de manera simultánea estos mismos fueron provistos de atributos masculinos que hacían temer su pronta sublevación (Velázquez, 2005, p. 66). La necesidad de control social generó esta ambigüedad, y una réplica clara se daría años después con los inmigrantes chinos.

En efecto, esta representación cercana a la feminidad entró en tensión con la agresividad exhibida, rasgo de virilidad que, de manera particular, apareció

en su posición no de víctima sino de delincuente. Si en su papel de víctima la feminidad sirvió para mitigar o revertir el delito cometido contra el inmigrante chino, en su rol de delincuente esta se mantuvo, aunque se le agregó la agresividad: un campo de acción dirigido a su mismo grupo o a otros más débiles como los integrados por niños o mujeres. De hecho, la agresión a los menores de edad también tuvo bastante acogida por parte de la prensa. Débil con los hombres pero violento con los niños, el chino se trasfiguró también en el déspota oriental, el bárbaro, el primitivo, el violento apasionado y desenfrenado.

El maltrato o abuso a menores era el interés de muchos cronistas. Los medios escritos reservaron un espacio importante para estos delitos y su asiduidad puede observarse en las crónicas policiales de menor extensión, aquellas que se publicaban de manera diaria y ofrecían la lista de detenidos en la comisaría. Algunos ejemplos son los siguientes: “En la comisaría [...] Alejandro Asan por dar una puñalada al menor Pedro Infantas en la calle Tumbes” (*El Comercio*, “Sección Callao”, 27 de septiembre de 1917, 5); o “En la comisaría han tenido alojamiento gratis las siguientes personas [...] José Ajón, un chinito de catorce años que debe ser descendiente de bóxer por herir en la frente al menor Luis Silla” (*La Crónica*, 15 de febrero de 1914, 4). El uso exacerbado de la violencia se destaca en la información, incluso a pesar de que —en el último caso— el delincuente tiene catorce años y es un adolescente; sin embargo, ello no lo exime de ser condenado. Todo lo contrario, su agresividad incluso es remarcada al ser comparado con un bóxer⁵.

Las agresiones a los menores por parte de los chinos fueron tema recurrente en los diarios a lo largo de los años. Así, se informó de golpes y puñaladas, pero también de secuestros y asesinatos. Muchas veces no era necesario siquiera las pruebas, sino la simple sospecha para acusar al inmigrante chino, tal como plasma la crónica policial titulada “Secuestrado”: “Ha sido detenido en la intendencia de policía, el chino San Ton de quien se sospecha sea el autor del secuestro del menor Carlos Bolívar, desaparecido hace dos días” (*La*

Crónica, 15 de febrero de 1914, 3). En tal sentido, aunque es verdad que los delitos existieron, también es cierto que la crónica policial aprovechó esta oportunidad para reforzar el imaginario social sobre el chino, en especial, lo referente a su agresividad. Como se recuerda, el inmigrante chino poseía rasgos de femineidad, en el sentido de mostrarse pasivo, débil y quejoso; algo ajeno a la inusitada violencia que adquiere como delincuente y que lo acerca más bien a una masculinidad, eso sí, inferior. En esas tensiones entre lo femenino y lo masculino, el sujeto no puede volcarse sobre lo masculino hegemónico (el criollo) o sobre las otras masculinidades superiores, de ahí que solo pueda actuar sobre los grupos más débiles: los niños y las mujeres. La violencia contra los niños, en ese sentido, permite naturalizar las relaciones de poder establecidas entre superiores e inferiores, sin descuidar la idea de que el chino es peligroso. De hecho, su delito se torna más escandaloso y cuestionable por tratarse de menores de edad.

Un ejemplo es la crónica policial “Celador municipal” publicada en el diario *La Prensa* en 1904. La denuncia va dirigida al chino, pero sobre todo a la inacción de la autoridad policial. El menor agraviado no sería otro que un expendedor de ese diario y, por esa razón, desde el inicio no se pierde tiempo en denunciar la actitud del celador municipal que vigilaba el mercado: “El de la plaza del mercado cometió una falta grave y usurpó atribuciones” (*La Prensa*, 28 de octubre de 1904, 6).

En efecto, la acusación contra el celador es calificada de falta grave y de una usurpación atribuida, pues no era policía sino un vigilante. La condena anticipada del celador es el preámbulo para la explicación de lo sucedido, es decir, la agresión al menor:

Un chino por cualquier cosa maltrató a un chiquillo expendedor de *La Prensa*, golpeándole en la cabeza con una talega que contenía monedas de cobre, al extremo de hacerle llorar y de causar indignación entre los que presenciaron tan brutal como cobarde acto.

La descripción del maltrato al menor, sin embargo, no deja de lado la construcción de todo un núcleo argumentativo que justifica el rechazo al

inmigrante chino a través de características adjudicadas a su subalternidad. En principio, se señala que el móvil del delito fue irrelevante: “por cualquier cosa maltrató a un chiquillo”; aspecto que le otorga un rasgo de irracionalidad al chino. Así, los detalles del delito contrastan con una ausencia de explicación sobre el contexto en el que este ocurrió, pues se oculta lo sucedido antes de la agresión. Luego de eso, las referencias al duro golpe propinado (le dio un golpe en la cabeza con una talega llena de monedas de cobre) y las consecutivas lágrimas de la víctima le otorga rasgos de agresividad, por lo que el chino además de impulsivo es violento e incluso insensible. En esa línea, la operación narrativa sobre la retórica utiliza los términos de “brutal” y “cobarde” acto para calificar el delito cometido; alusión que más allá de la violencia ya estipulada pone énfasis en la cobardía. Incluso con la violencia ejercida, una vez más no se desconoce la feminidad del chino, pues si la bravura y el coraje son atributos de masculinidad; la cobardía, ausencia de estos rasgos, se vincula con la feminidad.

Por si fuera poco, la referencia a “causar indignación entre los presentes” apela a la *voz de la gente*, la cual se sitúa como autoridad de los valores sociales hegemónicos. De esa forma se produce la operación narrativa para la atribución de legitimidad, pues la interpretación emotiva de la gente fortalece la postura de condenar al inmigrante chino. Frente a ello, y como parte final del discurso, se acusa el proceder indiferente de la policía:

La madre del niño eleva su queja al celador municipal y este que debió remitir el hecho a conocimiento de la autoridad de policía, a influencia de otro chino, ordenó que el golpeador siguiera su camino como si tal cosa.

La queja de la madre ante el celador municipal no obtiene buena respuesta, por lo que este es el punto fundamental para que el discurso cuestione las acciones de la institución policial, vale decir, la indiferencia del celador ante el hecho y su supuesta complicidad con los chinos (se dice que por influencia de un chino no se arrestó al acusado). En el discurso esto último resulta interesante, pues, a la par que se convive con la idea de que la inmigración china es lo

subalterno —por lo que se da una suerte de apelación al imaginario para representarlo y condenarlo—, se cuestiona la legalidad del Estado, su aplicación misma de la justicia. Ludmer, en *El cuerpo del delito* (1993) da cuenta precisamente de dos legalidades. Para la investigadora, el descrédito de la legalidad supone entonces el triunfo de una segunda legalidad de carácter social —que en verdad es una ilegalidad— que convoca las diferencias económicas, sociales o políticas, además de las diferencias de género y raza (p. 5). La segunda legalidad que habita en el imaginario se superpone como la única verdad y, en función de eso, la atribución de feminidad dentro de la representación subalterna del chino se consolida.

Otra crónica policial similar que cuestiona la actuación policial es “Abuso de un policial”, publicada por el diario *El Comercio* en 1905. Esta refiere la agresión de un encomendero chino a un menor y la información de lo sucedido es recogida de la denuncia. El testimonio del padre del niño, Marcos Espinoza, es presentado en las siguientes líneas:

Anteanoche, á eso de las 11, Espinoza que es de oficio panadero, llegó a su casa situada en la calle San Carlos N° 843, y supo por denuncia de su mujer que un chino llamado *Liao Sang, dueño de una encomendería situada en la misma calle, le había pegado un palo a un hijo suyo de pocos años de edad.* (*El Comercio*, 14 de febrero de 1905, 24; énfasis mío)

El maltrato del inmigrante chino al niño, una vez más, sirve para la distinción de su subalternidad. Y es que si bien se describe la agresión del encomendero Liao Sang de manera breve y concisa: “[el chino] le había pegado un palo a un hijo suyo de pocos años de edad”, el discurso no pierde tiempo en proyectar de manera implícita una imagen cruel e insensible de este. La mención a la temprana edad del niño sirve para tal fin, además que se establece a partir de ahí un proceso de victimización, vale decir un lazo de conmiseración y empatía con la víctima. En la sucesión de ello, el cronista sanciona al agresor y se identifica con el malestar del padre de familia, Marcos Espinoza: “Justamente indignado, Espinoza se dirigió a la encomendería de Liao Sang, a quien increpó en su conducta, pero el chino, irascible de suyo, armó una grito infernal”

Aquí, mientras la mención misma a “justamente indignado” expresa su postura a favor del padre del niño incluso antes de la investigación, la subalternidad del inmigrante chino se refuerza. La operación narrativa sobre la retórica aparece en el discurso y, a través del calificativo “chino irascible”, incide en su carácter pasional, mientras a través de los términos “grita infernal” se repara en su feminidad. Así, el chino confrontado con el niño es un sujeto masculino, pero comparado con el criollo es uno femenino. Los gritos son las muestras exageradas que remarcan —como en otras ocasiones— agresividad, pero también cobardía y carencia de virilidad en su carácter. El discurso así dispone la confirmación del imaginario sobre el chino, pues el maltrato físico realizado contra el menor no devela sino los límites de su propia violencia. Y es que si la violencia de Liao Sang contra el niño llega a los golpes, la violencia contra el padre solo se reduce a los gritos. Lo curioso es que, a semejanza de la crónica policial anterior, en esta más allá de la indignación ante el agresor chino existe una indignación mayor ante la autoridad policial.

En efecto, el discurso desde un inicio —recuérdese el título “Abuso de un policial”— se enfoca en sancionar la actitud del policía, pues el inspector que interviene en la trifulca sale en defensa del encomendero chino. El comportamiento del inspector es explicado de la siguiente manera:

[...] esto atrajo al inspector N°52, quien sin enterarse de lo que ocurría ordenó de malas maneras a Espinoza que se retirara y como este pidiera el castigo de Liao Sang, el inspector se sulfuró y enarbolando la vara, descargó rudos golpes. (*El Comercio*, 14 de febrero de 1905, 24)

Al igual que en la crónica “Celador municipal”, aparece la acusación de complicidad entre el inmigrante chino y la policía. En tal sentido, si bien el diario *El Comercio* se esmera por construir la subalternidad del asiático a partir de los rasgos femeninos, la censura o reprobación alcanza también a la autoridad policial, según indican las últimas líneas: “Nos parece injusto el proceder de este oficial, por lo que pedimos su rectificación e inmediata destitución de la

comandancia”. Incluso aunque solo se cuente con el testimonio del denunciante Marcos Espinoza, ello es prueba suficiente para dar por cierto el trato adusto del policía, así como la feminidad del chino. Nada se cuestiona ni pone en entredicho si el involucrado es un subalterno como el inmigrante chino.

A diferencia de su posición de víctima, si el delito proviene de la inmigración china a la sociedad, esta misma feminidad aparece y se complementa con rasgos de masculinidad (agresividad) de manera conveniente para no contradecir el peligro que representa. Dicha agresividad tuvo visos de mayor intensidad, pues las crónicas policiales sobre estos maltratos a menores transitaban de la agresión al asesinato. Un ejemplo es la crónica policial “El crimen del Callao”, publicada en la revista *Varietades* en 1915. Esta da cuenta del asesinato del menor Fidel Morán a manos del chino Allón Llun. Las primeras líneas refieren lo siguiente: “Los diarios han dado cuenta ya del crimen cometido por un asiático impulsivo en el Callao, que asesinó a una tierna criatura por fútiles motivos” (*Varietades*, 6 de diciembre de 1915, 1276).

Desde el inicio, el discurso se esmera por construir identidades polarizadas entre la víctima y el delincuente, incluso antes de exponer los hechos. La operación narrativa del lenguaje, a través de la modalidad argumentativa, busca generar aversión contra el criminal Allón Llun, al mismo tiempo que propicia una emoción y empatía con la víctima Fidel Morán. En el caso de Allón Llun, para suscitar su aversión se construye un núcleo cognitivo adecuado para justificar su subalternidad y alejarlo en ese sentido de la cotidianidad del resto de varones. La operación narrativa sobre la retórica califica al criminal de “asiático impulsivo”, en aras de enfatizar su pasionalidad, irracionalidad y violencia. Este rasgo se vuelve a reafirmar con la alusión de “fútiles motivos” de su acción, pues su reacción, en apariencia, no guardó estímulo con lo provocado por la víctima; de ahí que el desequilibrio entre la acción del chino y del niño sea lo que finalmente se condene. En cambio, en el caso de Fidel Morán, para suscitar empatía se realiza el proceso de victimización,

proceso mediante el cual la víctima es configurada como un símbolo de pureza e inocencia debido a su corta edad. Así, la operación narrativa sobre la retórica lo califica de “tierna criatura”, en una suerte de glorificación póstuma. Según se observa, hasta aquí la crónica no tiene valor informativo, pero sí mucho caudal sensacionalista.

Al igual que los estereotipos del chino, un factor importante es la victimización del niño a través de la edad. La vulnerabilidad social, que apela a los riesgos biológicos e individuales, sirve así para rechazar, separar y aislar al *otro* chino. Sin embargo, dicho factor que apresura la condena no es del todo completo, pues la distancia de edad entre Fidel Morán y Allón Llun no es tan larga como se presenta; de acuerdo con las fotografías, mientras el primero parece tener entre nueve y doce años, el segundo posiblemente esté entre los doce y catorce años de edad. Sin embargo, para efectos de la crónica policial, lo anterior no parece tener importancia, tal como se aprecia en las infografías que reiteran lo afirmado. Mientras, la fotografía del criminal⁵ dice lo siguiente: “El asiático Llun que por *nimios motivos* asesinó en el Callao al *menor* Fidel Moran” (énfasis mío); la infografía de la víctima⁶ dice: “el cadáver de la desgraciada víctima”. La fotografía *post mortem* es un recurso visual que otorga mayor dramatismo sobre la víctima. Débil e inocente, la víctima es lo antagónico al delincuente: violento, impulsivo y vengativo. Una imagen conveniente en donde lo femenino ya no está situado en el inmigrante chino, al menos en el sentido de su pasividad siempre aludida. A diferencia de los casos anteriores, y tal vez por la gravedad del caso, la masculinidad está superpuesta en el inmigrante chino, aunque valorada de manera negativa. El reproche a su acción así lo demuestra: “El origen: una broma de mataperro; el hecho, un asesinato bárbaro que revela los crueles instintos del asiático homicida”.

La operación narrativa sobre la retórica es utilizada aquí para calificar tanto al delito (“un asesinato bárbaro”) y al criminal (“los crueles instintos del asiático homicida”). Lo interesante es que los términos “bárbaro” y “crueles

instintos” dejan en claro que el crimen no responde a la individualidad de Allón Llun, sino a su colectividad, o mejor dicho, al determinismo biológico del grupo racial al que pertenece. La lógica del discurso es que todo chino es un sujeto violento e irracional. El crimen, en tal sentido, se explica por sí solo. Mientras eso sucede, el discurso oculta de forma conveniente la acción violenta de la víctima, siendo apenas mencionada una vez. La referencia “El origen: una broma de mataperro” es importante porque dilucida que, en realidad, el primer agresor fue Fidel Morán; además, especifica que no se trató de una simple *broma*, dada la gravedad de maltratos que reportaban los chinos a manos de los mataperros. La reiterada mención a los motivos nimios o fútiles del crimen revela la soterrada complicidad del cronista para resignificar la agresión de Fidel Morán, de modo que esta se convierta en algo de menor intensidad y de nula sanción. En otras palabras, conviene ocultar la violencia del sujeto nacional, es decir, su propia masculinidad si lo que se quiere es condenar al inmigrante chino.

La construcción de la subalternidad siempre se realiza de manera binaria: únicamente en el *otro* chino se concentra lo ilegítimo, aquello que viola las normas y costumbres sociales; mientras que el sujeto nacional —representado en este caso por el niño criollo— se corresponde con los atributos contrarios. Para que no queden dudas al respecto, se consigna la postura condenatoria de la opinión pública: “el hecho ha presentado viva indignación en el puerto”. La operación narrativa de atribución de legitimidad recurre, como en el caso anterior, a la voz de la gente quienes, como autoridad, elevan la sanción. Ello, sin duda, fortalece la subalternidad del inmigrante chino, aunque —según se dijo antes— queda excluida de esta la feminidad. La fiereza del delito que termina en homicidio hace que las ambigüedades entre lo femenino y lo masculino se disuelvan y que este sea configurado de manera conveniente solo como lo último.

Por todo lo expuesto se puede decir que la representación femenina del inmigrante chino en la crónica policial demuestra cómo la identidad femenina y

masculina fue utilizada para reafirmar las relaciones de poder entre un dominando y un dominante al interior de la República Aristocrática. En su posición de víctima o delincuente chino, el género se acomodó a conveniencias de la propia intencionalidad ideológica del grupo criollo hegemónico, de modo tal que si el chino fue risible y criticable cuando era mostrado como sujeto femenino, pasivo e incapaz de defenderse; este mismo fue criticable cuando fue un sujeto activo, agresivo y desafiante con los niños. El discurso de la crónica policial no mostró ninguna contradicción en su articulación de lo femenino, y en el contexto delictivo el inmigrante chino siempre resultó un subalterno frente a la sociedad, contrapuesto al sujeto nacional. El discurso de la crónica policial mostró preferencia por lo criollo, y en ese sentido, los hechos delictivos no fueron garantía de verdad, sino solo formaron parte de la estrategia de representación que dispuso este discurso y que ocultó que el carácter del relato fue arbitrario. Todo ello en línea con la ideología hegemónica, que más que moderna era colonial y pensada aún en un sistema de castas. Dentro de este, la esfera de lo plebeyo —integrada por los grupos raciales indígena, negro y asiático—, si bien era reconocida de manera oficial como integrante de la sociedad, en el fondo mantenía su identificación con la barbarie, la incivilización y la antimodernidad no solo por sus rasgos biológicos, sino además por los distintos valores sociales y culturales.

Resulta posible afirmar entonces que, a partir de la representación femenina del inmigrante chino, la crónica policial plasma una identidad subalterna devenida del ejercicio de una legalidad alterna de carácter social, connotativo de una ideología colonial que perdura anacrónicamente dentro del proyecto modernizador de la República Aristocrática. Por tanto, se sostiene que el discurso de la crónica policial conformaría una aplicación jurídica alterna o una sanción textual-temporal independiente del Estado, por la misma desconfianza o descreencia ideológica en la modernidad y sus elementos de justicia.

Notas

¹ Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito* (1999) realiza un recorrido por la literatura argentina con el fin de indagar en las particularidades del relato sobre el delito. Su premisa es que el delito es un artefacto histórico que sirve para delimitar la historia e identidad nacional, pues circunscribe las pertenencias y exclusiones. En tal sentido, el delito es un instrumento que organiza también la historia literaria del siglo XX.

² La feminidad es parte de la degeneración asiática. No obstante Salessi, en su libro *Médicos, maleantes y maricas* (1995), señala que si bien la desviación sexual era una marca marginal esta podía ser tolerada dentro de las clases altas. El miedo más bien se orienta a las clases obreras, burguesas y también a los inmigrantes extranjeros: rostros masculinos nuevos. La construcción de la inversión sexual o feminidad se dirige a ellos para contrarrestar este miedo.

³ La inestabilidad económica durante los primeros años del período encontró culpables en la presencia asiática, pues diversos factores como la reactivación de la inmigración china, los reducidos salarios que estos percibían y la paulatina monopolización del comercio urbano y la industria china, confirmaron su posicionamiento laboral. Así, a ojos de los obreros, la llegada de más inmigrantes chinos debía ser impedida. Dicho sector, cada vez más marginado y desplazado, no encontró sino en el chino el motivo de sus pesares. Algo que se observó en las protestas del 9, 17 y 29 de mayo de 1909, donde con el respaldo de la prensa —sobre todo de los diarios anarquistas y sindicalistas— se llegó a grandes niveles de violencia, siendo agredidos los chinos y saqueadas sus encomenderías.

⁴ En su estudio sobre la inmigración africana y su presencia en la sociedad peruana, Marcel Velázquez (2005) da cuenta de la necesidad que tuvieron los esclavos africanos para apropiarse de los símbolos culturales de sus amos y también de la plebe. Y es que solo de esta manera podían legitimar sus modelos de género masculino y femenino. Como se ha venido afirmando, la asignación del género expresó una relación de poder y partió del reconocimiento cultural. Ello se fue formando desde hacía mucho tiempo y como tal se trasladó al período de la República Aristocrática.

⁵ La coyuntura política de China, en particular la rebelión bóxer (1900-1901), es traída así a colación para resaltar el carácter violento y xenofóbico de los chinos. Y es que esta rebelión surgió contra la influencia de Occidente en el comercio, la política, la religión y la tecnología; por esta razón causó la muerte de cerca de 230 extranjeros y miles de chinos cristianos.

⁶ La infografía corresponde a una fotografía en primer plano del asesino Allón Llun con su uniforme de colegio.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, C. (2000). Delito, raza y cultura: el desarrollo de la criminología en el Perú. *Diálogos en Historia* (2), pp. 179-206.
- Ludmer, J. (1993). El delito: Ficciones de exclusión y sueños de justicia. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (36), pp. 5-53.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Nouzellies, G. (2000). *Ficciones somáticas: Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editor.

- Palma, C. (1897). *El porvenir de las razas en el Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.
- Rosas, C. (2005). *El miedo en el Perú: siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Said, E. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Editorial Libertarias.
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina (Buenos Aires: 1871-914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Whipple, P. (2013). *La gente decente de Lima y su resistencia al nuevo orden republicano. Jerarquías sociales, prensa y sistema judicial en el siglo XIX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Centro de Investigaciones Diego Barro Arana.
- Zabalza, M. (2013). *La representación de la feminidad y de la masculinidad en el Facundo*. Ontario: The University of Guelph.
- Velázquez, M. (2005). *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú.

Sobre el compromiso político del arte (y los artistas) en *Pobre gente de París* de Sebastián Salazar Bondy

On the political commitment of art (and artists) in Pobre gente de París by Sebastián Salazar Bondy

Américo Mudarra Montoya

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Contacto: amudarram@unmsm.edu.pe

Resumen

Desde nuestra perspectiva, el texto *Pobre gente de París* es un manifiesto poético-político. En él, nuestro autor intenta coincidir la visión del escritor literario y la visión del activista político.

El libro no es, pues, un mero conjunto de “vivencias parisinas” emparentadas por su condición de “material autobiográfico” sino, más bien, un vehículo de ideas, el cual continuará por la misma ruta que venían formando sus artículos de opinión en la prensa escrita de aquellos años.

Entonces, logramos observar que las ideas de Salazar Bondy discurren sin dificultad entre las líneas del texto *Pobre gente de París*. La condena dictada en la página de algún periódico aparece nuevamente en las páginas de este libro, quizá con otras palabras, quizá con diferente extensión, pero siempre con la misma indignación, con la misma ira.

Palabras clave: Narrativa peruana, manifiesto poético-político, Sebastián Salazar Bondy.

Abstract

From our perspective, the text *Pobre gente de París* is a poetic-political manifesto. In it, our author tries to agree on the vision of the literary writer and the vision of the political activist.

The book is not, therefore, a mere set of “Parisian experiences” related by its condition of “autobiographical material”. Rather, it is a vehicle of ideas, which will continue along the same route that had formed their articles of opinion in the written press of those years.

Then, we can observe that the ideas of Salazar Bondy run without difficulty between the lines of the text *Pobre gente de París*. The condemnation dictated in the page of a newspaper appears again in the pages of this book, perhaps in other words, perhaps with different extension, but always with the same indignation, with the same anger

Keywords: Peruvian narrative, poetic-political manifesto, Sebastián

Salazar Bondy

Recibido: 15.01.17

Aceptado: 13.02.17

Sebastián Salazar Bondy: ¿“persona oscura”?

Desde la perspectiva de la crítica literaria peruana, hasta hace unos años atrás, la obra de Sebastián Salazar Bondy (Lima, 1924-1965), escritor, periodista e intelectual de los sesenta, se hallaba reducida a un único libro: *Lima la horrible*, publicado en 1964. Un conjunto de ensayos donde arremetía contra la principal estrategia de la oligarquía criolla para hacer prevalecer su supremacía: la fanática exaltación del pasado, sea a través del arte o de la política. Operación que Salazar Bondy bautizó como el mito de la “arcadia colonial”. Sin embargo, su producción en otros géneros fue dejada de lado. Inclusive, las puestas en escena de algunas de sus piezas teatrales —con las que había logrado hasta en dos oportunidades el Premio Nacional de Teatro—, se volvieron apenas aventuras anecdóticas. Sus libros de poesía, muy celebrados en su momento, solo podían ubicarse en los anaqueles de ciertas bibliotecas o en los rincones más inhóspitos de las populares librerías de viejo. Y en las aulas universitarias, la percepción era la misma. Salazar Bondy, pese a haber sido uno de los más activos representantes de la denominada Generación del 50' —prueba de ello es que junto con Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren editó la antología *La poesía contemporánea del Perú* (1946)¹— y pese, también, a haber sido el animador cultural más importante de su época, se había convertido verdaderamente en esa “persona oscura”, por la clandestinidad en la que cayeron tanto su figura como su legado, que ya prefiguraba en el título de uno de sus primeros libros.

Una clara evidencia de lo que aquí mencionamos nos la ofrece el crítico Luis Rebaza, en el artículo con el que inicia su libro *La construcción del artista peruano contemporáneo*, donde, sobre Salazar Bondy declara:

En lo personal, quisiera decir que entre las muchas sorpresas que me deparó la confección de este volumen estuvo el acceso a un perfil más completo de la figura de Sebastián Salazar Bondy. Si bien su papel como crítico e ideólogo de la segunda mitad de este siglo en el Perú es claro para los miembros de su generación, y está todavía presente

entre ellos, *yace ignorado por las generaciones posteriores*. (Rebaza, 2000, p. 23; el énfasis es nuestro)

Así, inevitablemente, nos debemos hacer una primera interrogante: ¿por qué sobrevino este progresivo desvanecimiento de la figura de Sebastián Salazar Bondy cuando puede decirse que él llegó a ser para la Generación del 50' su adalid, su rostro más público, debido a su participación en la política² y el periodismo³? Basta con que revisemos las declaraciones que se fueron generando alrededor del hombre y de la obra para demostrar que su valoración no fue exagerada. No solo de parte de quienes lo acompañaron en distintas empresas culturales, como los poetas Emilio Adolfo Westphalen o Javier Sologuren, sino también de aquellos que tuvieron la oportunidad de tratar con él, como el novelista Mario Vargas Llosa.

Comencemos con las palabras de Emilio Adolfo Westphalen, quien, junto con José María Arguedas —como bien lo ha señalado Luis Rebaza en su trabajo ya referido—, llegó a ser uno de los principales guías de todo ese grupo, tanto por su influencia literaria como por su magisterio en otras áreas⁴. Westphalen, en un ensayo dedicado a la poesía de Salazar Bondy, consciente de que no contaba aún con el distanciamiento debido como para poder expresarse de forma totalmente objetiva, sin verse afectado por los recuerdos y las emociones que ellos suelen provocar, no opta por el comentario crítico; lo hace, más bien, por el de realizar un esbozo de lo que él consideraba habían sido los rasgos más esenciales del amigo ausente. Motivado por aquel impulso señala contundentemente que:

[...] la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsciente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de todo trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad y maldad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto. (Westphalen 2004, pp. 462-463)

Para el autor de *Las islas extrañas*, la poesía se le ofrece a Salazar Bondy

como una fuente inagotable de sentido, verdad y coherencia, que alimentará a todas sus demás actividades. De modo que una lectura estricta de su poesía —y creemos que es posible extenderlo a sus demás producciones— contribuiría a develar la auténtica naturaleza de su pulsión creadora.

Javier Sologuren, amigo íntimo desde la etapa universitaria en San Marcos de Salazar Bondy, también lleva a cabo una revisión general de su poesía, tratando de identificar el proceso evolutivo que en ella se da. Cumpliendo, él sí, con el debido distanciamiento temporal del que abjuraba Westphalen, ya que este ensayo aparecerá publicado a diez años de la muerte del compañero polígrafo. Será muy importante tener en cuenta la conclusión a la que llegue. Pues más allá de las cualidades particulares que consigue resaltar, lo será por el hecho de que nos reafirmará el valor de Salazar Bondy dentro de otros géneros:

En la perspectiva de la Generación del 50', la obra de Sebastián Salazar Bondy (*constituida, además, por su teatro, ensayo y narrativa*) ha seguido, como se podrá fácilmente advertir, un sendero de paulatina socialización, situándose de ese modo en la vertiente vallejana de nuestra poesía, con autenticidad, y fino y penetrante acento personal. (Sologuren 1988, p. 283; el énfasis es nuestro)

En tan solo una breve línea, se nos revela la clasificación que, originalmente, se hizo de la obra de Salazar Bondy. Sologuren no hace más que señalar las expectativas e intereses por parte de la escena literaria local para con el legado de nuestro autor. Por ende, no resulta casual que, mientras se lee e interpreta la obra poética, los otros géneros sean nombrados como parte de un solo conglomerado; de allí, también, el uso de paréntesis, lo que demuestra su pertenencia —según esta visión— a un segundo orden. Por otro lado, tampoco es algo meramente fortuito que Sologuren distribuya de la siguiente manera aquellos otros géneros: “teatro, ensayo y narrativa”, ya que se ajustaba convenientemente con la realidad. El teatro de Salazar Bondy ya había sido reconocido⁵. Respecto a su ensayística, tanto sus artículos periodísticos y sus críticas de arte como la publicación de *Lima la horrible* habían hecho de él, como hoy se diría, un influyente líder de opinión, con alcance no solo en los circuitos

artísticos, sino también en ámbitos de los más diversos.

Mario Vargas Llosa, por el primer aniversario de la partida de Sebastián Salazar Bondy, también colabora en la misma publicación —hablamos del número doble (7-8) de la *Revista Peruana de Cultura* (1966)— donde también sale impreso originalmente el ensayo de Westphalen que revisamos previamente. Logrando una mezcla de testimonio con comentario crítico sobre Salazar Bondy, Vargas Llosa redacta uno de sus ensayos más emblemáticos. Y es que en él se nos descubrirá aparte del talentoso narrador, también al hábil polemista⁶ que, amparado en los principios ideológicos que en aquella época defendía, pretende alborotar la escena literaria local. Desde la figura de Sebastián Salazar Bondy como paradigma, Vargas Llosa proyecta en el tiempo lo que deben ser la constitución y la actitud modélicas de un escritor peruano contemporáneo. Más aún, cuando este se halla situado en medio de un entorno que lo atosiga:

Durante mucho tiempo, con aliados eventuales, encarnó la vida literaria del Perú. Yo lo recuerdo muy bien porque, diez años atrás [1956] y por esta razón, su nombre y su persona resultaban fascinantes para mí. Todo, en el Perú, contradecía la vocación de escritor, en el ambiente peruano ella adoptaba una silueta quimérica, una existencia irreal. Pero ahí estaba ese caso extraño, ese hombre orquesta, esa demostración viviente de que, a pesar de todo, alguien lo había conseguido. ¿Quién de mi generación se atrevería a negar lo estimulante, lo decisivo que fue para nosotros el ejemplo de Sebastián? ¿Cuántos nos atrevimos a intentar a ser escritores gracias a su poderoso contagio? (Vargas Llosa 2003, p. 30-31)

Para Vargas Llosa, la literatura peruana tiene un antes y un después, ya que encuentra un hito histórico en la figura de Sebastián Salazar Bondy. En este ensayo se nos evidencia un importante proceso que se está gestando en aquellos años: las posibles barreras que podrían imponerse frente a alguien que desea seguir la carrera de escritor ya no tienen que ser las de mero ídolo socioeconómico. El escritor peruano, fuese cual fuese su situación dentro de la sociedad, encontrará —a partir de ese momento— las maneras, los medios, para continuar con su profesión. Muestra de ello lo será el propio Vargas Llosa quien,

como sabemos, tuvo que desempeñarse como periodista, además de otros empleos, para perseguir su vocación.

Entonces, para obtener una respuesta a nuestra interrogante inicial, debemos reunir lo apuntado por estos tres autores. Así pues, si hacemos una lectura aguda de sus comentarios, además de tener en cuenta las principales publicaciones realizadas por y en torno a Sebastián Salazar Bondy hasta el día de hoy, advertiremos que las lecturas finalmente privilegiadas con el pasar de los años, reafirmadas también por el canon de la crítica peruana, sobre todo, tras su muerte en 1965, nos proponen la siguiente composición: la presencia de tres tendencias, donde dos de ellas se refugian en una y de ese modo atraviesan el tiempo. Como si de los afluentes de un enorme río se trataran y este desembocase en una especie de delta.

La primera tendencia, el primer momento que puede ser reconocido desde 1965 y se irá diluyendo —incorporándose irremediamente a la segunda tendencia— hacia mediados de los setenta. La segunda tendencia, la mayor y más vigorosa, desde 1964, pero que se mantendrá vigente hasta la actualidad. Y la tercera tendencia, el tercer momento, que se manifestará inicialmente en 1990 —la formación del delta—, aunque se expandirá enérgicamente hasta inicios del año 2000.

La primera tendencia se detiene en la producción poética de Salazar Bondy. Es importante señalar el papel capital que desempeñó nuestro autor en la divulgación y el juicio críticos de la poesía peruana. No solo a través de la ya mencionada antología *La poesía contemporánea del Perú* de 1946, sino también con la publicación, en colaboración con Alejandro Romualdo, de *Antología general de la poesía peruana* (1957), y su sola selección: *Mil años de poesía peruana* (1963). Por ello, no debe sorprendernos que Westphalen y Sologuren, en sus respectivos textos, prefieran dar cabida a la producción poética. La segunda tendencia, el segundo momento, se formará a partir de la recepción oficial de *Lima la horrible*. Si bien no es este el espacio adecuado para que examinemos sus propuestas y aportes, no debemos dejar de indicar que aquel libro se convirtió en una obra de

gran impacto, como ha sucedido en contadas ocasiones en el Perú. Pues gracias a él es que la figura de Sebastián Salazar Bondy logra mantenerse considerada por la crítica peruana hasta la actualidad. Además, que el nombre del libro pasa a ser parte del lenguaje colectivo para expresar de manera exacta el desencanto de los propios limeños para con su ciudad. Por último, la tercera tendencia, el tercer momento, solo será posible una vez terminada la etapa más álgida del conflicto armado interno que asoló—y trastocó radicalmente— al país. Se había llegado al punto en que se hacía una total demonización de los pensadores e intelectuales que eran de izquierda, tan solo por el hecho de haber pertenecido a ella. Es en 1990, con la publicación de *Una voz libre en el caos*, los ensayos y artículos de crítica de arte, que se inicia una nueva revisión de la producción de Salazar Bondy. A inicios de la primera década del año 2000 crecerá el interés por esta otra faceta: el escritor de ensayos y artículos periodísticos. En 2003 sale impreso *Escritos políticos y morales*, recopilación de artículos publicados en diversos diarios peruanos y que fue preparada por la Universidad de San Marcos, y en 2005, el primer estudio panorámico de su obra, mas no solo como creador o pensador, sino como difusor y promotor cultural, nos referimos a *Sebastián Salazar Bondy: Pasión por la cultura*, del investigador francés Gerald Hirschhorn.

Un nuevo acercamiento a Salazar Bondy: más allá de Lima la horrible

Si retomamos nuestra imagen del río, ahora nos ubicamos dentro de un nuevo momento, una nueva tendencia. Este se consolida recién en los últimos años, debido precisamente a la relectura de la obra de Salazar Bondy. Concretamente, hablamos del estudio y análisis de sus piezas teatrales, así como de sus colecciones narrativas. Tarea impostergable de la crítica contemporánea, más aún, cuando caemos en cuenta que su posición dentro de la poesía y el ensayo no se encuentra en discusión. De allí que, en este trabajo, optemos por acercarnos a aquella sección de su obra que siempre fue mirada de soslayo: la narrativa. Hecho que no deja de ser llamativo, pues apenas la conforman tres títulos: los libros de cuentos *Náufragos y sobrevivientes* (1954) y *Pobre gente de París* (1958), así como la novela póstuma *Alférez Arce, teniente Arce, capitán Arce* (1969).

Para comenzar a hablar de su narrativa y de la recepción que se tuvo de ella en la época, nos remitiremos a una de las muchas cartas, compiladas por Inés Westphalen, que intercambiaron José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen. Hay una, escrita por el narrador andahuaylino desde su reducto de Puerto Supe, fechada el 19 de marzo de 1959, que guarda el siguiente comentario: “[...] el flaco vale cada día menos y creo que mejora como periodista. ¿Has leído su esperpento sobre París?” (Westphalen Ortiz, 2011, p. 200). Sin duda alguna sorprende el tono con que se expresan dichas palabras⁷. Se entiende que se está refiriendo al segundo libro de cuentos publicado por Salazar Bondy: *Pobre gente de París*. Pero también debe entenderse que se trata de dos de nuestros escritores más celosos para con el manejo del lenguaje y el cuidado en la creación literaria. Arguedas se atormentaba continuamente por su insuficiente capacidad para traducir al castellano, y a través de la escritura, las sensaciones producidas en su interior por la cosmovisión andina. Mientras que bastará con indicar que Westphalen se tomó cerca de cincuenta años para publicar un nuevo libro de poesía. Así que nos aventuraríamos a señalar que la orientación del comentario se halla regida por una seria preocupación estética, antes que por algún tipo de recelo o animadversión hacia la persona de Salazar Bondy. Esta actitud —la de ignorar su producción narrativa— también la observaremos en la crítica peruana, la cual prácticamente guardará silencio, salvo un par de excepciones muy puntuales, acerca de sus libros de cuentos y su novela póstuma. Aunque llegue a ser incluido dentro del grupo de narradores más importantes de la generación del 50', no dejará de ser un dato referencial, pues no se profundizará ni se analizará sus libros. Estuardo Núñez lo ubica dentro de la categoría neo-objetivista del cuento, es decir, de tendencia realista pero sin abandonar su interés por cuidar la estructura y el estilo de la narración. Mientras tanto, Antonio Cornejo Polar, en “Hipótesis sobre la narrativa peruana última” (2013 [1979]), y Miguel Gutiérrez, en *Generación del 50: un mundo dividido* (2008 [1988]), lo incluyen y nombran, pero no dejan comentario alguno sobre cualquiera de sus libros. Solamente Tomás Escajadillo y Mario Vargas Llosa

intentan una revisión más exhaustiva del valor y aporte de la producción narrativa de Salazar Bondy.

Desde el punto de vista del estudioso y especialista en narrativa indigenista Tomás Escajadillo, la obra de Salazar Bondy busca ser un retrato de la clase media, de los individuos que la integran, inmersos en diferentes condiciones y enfrentados a diversas situaciones:

Nos parece necesario destacar el papel de 'pionero' que le ha cabido a Salazar Bondy —dentro de las últimas generaciones de narradores—, en cuanto al deseo de mostrar no ya simplemente la angustia existencial del hombre urbano, sino concretamente, *el personaje de la clase media*. (Escajadillo, 1994, pp. 185-208)

De allí que en *Náufragos y sobrevivientes* se le celebre la intención de explorar aquella parte de la sociedad limeña que nadie, hasta ese momento —los años cincuenta—, se ha decidido a hacerlo. Escajadillo, continuando con su lectura, agregará que respecto a *Pobre gente de París* la clase media continúa siendo el eje de las narraciones de Salazar Bondy, puesto que por el tipo de historias que lo conforman (artistas latinoamericanos atrapados en una existencia miserable y mediocre), no pueden ser más que representaciones de sujetos de dicho estrato social: no pertenecen a las clases altas, porque sino se encontrarían en una mejor situación económica; ni a las clases bajas, porque todos ellos, aparte de no contar con una formación académica desarrollada, no tienen la posibilidad de viajar al extranjero. Sin embargo, Escajadillo sostendrá que el objetivo perseguido por el autor (retratar la vida del hombre de clase media) no es conseguido en ninguno de estos dos libros, aunque lo trate de exaltar colocándolo como referente de los siguientes narradores:

Si este mundo —o como gusta decir Sebastián, esta 'mitología'—, de la clase media alcanza mejores realizaciones literarias en la obra de los autores más jóvenes, especialmente en la obra posterior de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, pero también en la de Zavaleta y Reynoso, *creo que no debe olvidarse que fue Sebastián quien abrió la ruta, quien intentó mostrar un 'personaje' ausente, en ese momento, de la literatura nacional*. Si no lo logró plenamente en sus primeros libros, estamos seguros que algo aprenderían de ellos los narradores más jóvenes, así solo haya sido el poder cotejar las limitaciones de los cuentos de Salazar Bondy, con la peculiar imagen u necesidad de expresión que ellos tenían de 'la mitología' de la clase media urbana

(1994, p. 195; el énfasis es nuestro).

El estudioso peruano señalará al libro póstumo de Salazar Bondy, *Alfárez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce* —edición póstuma que, coincidentemente, estuvo a cargo del propio Escajadillo—, como su obra narrativa de mayor valor.

En cambio, para Mario Vargas Llosa, el libro que debe ser leído y releído con mayor atención es, precisamente, *Pobre gente de París*. (Hay que tener en cuenta que para cuando realizó el ensayo citado, se desconocía la novela que venía preparando Salazar Bondy.). En sus palabras, este libro

[...] encierra una dura sátira contra quienes huyen espiritual y físicamente de su mundo y pretenden entregarse a otro, más sensible y adecuado a la vocación literaria o artística [...]. Cuando escribí estos relatos, Sebastián llevaba varios años empeñado a probarse a sí mismo que un escritor peruano podía ejercer su vocación sin necesidad de huir al extranjero o de parapetarse en su mundo interior. (2003, p. 29)

Resalta a primera vista que este es un Vargas Llosa joven, seguidor de ideales similares a los de Salazar Bondy, y lo que pretende al momento de escribir este ensayo —sobre todo estas últimas líneas— es rescatar la voluntad incólume del Salazar Bondy creador para mantenerse no obstante las adversidades del medio; pese, inclusive, al rechazo de que sea un literato que tuvo “más ideas políticas que otra cosa” (2003, p. 83), como el propio Salazar Bondy lo sostuviera en uno de sus artículos periodísticos. De alguna manera, el autor del ensayo, a través de la figura del protagonista de su reflexión, se protege a sí mismo de posibles críticas por el mismo asunto⁸. Entonces, podemos deducir, gracias al comentario del escritor arequipeño, que desde este segundo libro de Salazar Bondy nacen dos líneas temáticas bien marcadas: el rechazo hacia los artistas exiliados, condenando su escapismo y su oportunismo; y la necesidad de defender la existencia de una literatura comprometida con una ideología, en este caso con el socialismo humanista, sin que aquello significase su total sumisión.

Justamente, esta última circunstancia, el compromiso de la literatura con la ideología política, será la que más polémicas le traerá a Salazar Bondy. Y es

que él rechazó la idea de deslindar al escritor y a los demás artistas de la política:

[Se] Plantea nuevamente el viejo tema de literatura y deber social, de literatura y vida, de literatura y conducta. Si el que esto escribe está en la política no es, por cierto, por vocación. Es por algo más obligatorio e ineludible: por deber. Ya que se trata de algo connatural a todos los hombres, sobre todo cuando viven en sociedad. (2003, p. 181)

Pero al trasladar a su creación literaria los postulados políticos que defiende, aquello le valdrá que se le reconozca como un escritor dominado por la cuestión ideológica. Probablemente, esto nos ayude a entender el comentario de Arguedas, en su carta a Westphalen, descalificando *Pobre gente de París*. Sin embargo, la lectura de Vargas Llosa, que acabamos de revisar y que, frente a la carta de Arguedas, fue llevada a cabo posteriormente, encuentra en ese mismo libro un material de calidad.

Es obvia la contraposición de estas dos posturas acerca de *Pobre gente de París*. Por un lado Arguedas, y, por el otro, Vargas Llosa. El juicio que vierte Arguedas se formula desde una perspectiva, llamémosle, más estilística, más de autor: “esperpento”. Por otra parte, Vargas Llosa se pronuncia a partir de la cuestión ideológica: “un escritor peruano podía ejercer su vocación sin necesidad de huir al extranjero o de parapetarse en su mundo interior”. Recordemos que el tránsito de la década de 1950 a la de 1960 está definido por un persistente debate alrededor del grado de compromiso que debe tomar la literatura para con la política. En este caso, la diferencia reside en qué tanto tendría que involucrarse la una con la otra, excluyéndose la posibilidad de reunir lo estético con lo ideológico.

Por la dirección que toma nuestra lectura tenemos que concentrarnos en la escritura practicada por Salazar Bondy en dicho título. Y es que *Pobre gente de París* no se ajusta al modelo típico de literatura “comprometida”, es decir, de estilo naturalista, al servicio de una causa, promoviendo la ideología del proletariado universal. En los cuentos que lo conforman no descubriremos el esquema esperado del realismo socialista —que es el nombre también usado

para describir dicha literatura—, con los seres más desvalidos, los abandonados de la vida, devorados por la injusticia, producto del capitalismo inmisericorde. Tampoco descubriremos a figuras paradigmáticas sobresaliendo de entre la masa (el proletariado, los estudiantes, los obreros, los campesinos) y dirigiendo a los sedientos de justicia hacia un nuevo orden social. Su literatura escapará de esas características. Todo ello sintonizará con la visión de socialismo que manejaba nuestro autor: no uno marxista, sino uno humanista. Con mayor interés por obtener un equilibrio dentro de la sociedad, basado en la igualdad de oportunidades, antes que por esperar a desatar una lucha de clases. Resulta preciso, entonces, escuchar la opinión que Santiago Agurto —arquitecto peruano y uno de los compañeros de Salazar Bondy en la experiencia política del Movimiento Social Progresista—, tenía del grupo: “El Movimiento Social Progresista es un socialismo no marxista, es como decir, éramos los comunistas que íbamos a misa. Buscamos un gobierno por el pueblo y para el pueblo” (Heysen, 2008, p. 201). Una marca indeleble de Salazar Bondy fue la permanente consagración de la solidaridad entre los hombres. Su lucha en pos de una esperanza, la idea de un Perú mejor y su obra, definida a partir de una severa preocupación por los otros, por los olvidados de la sociedad, nos lleva a afirmar que la vinculación de poética y política es indisoluble. Entre ambas se yergue tan solo el tiempo transparente.

Por lo que podemos atrevernos a señalar que *Pobre gente de París* se trata de un manifiesto poético-político. En él, nuestro autor intenta hacer coincidir la visión del escritor literario y la visión del activista político. El libro no es, pues, un mero conjunto de “vivencias parisinas” emparentadas por su condición de “material autobiográfico”, tal como Escajadillo (1994) lo había descrito —creemos— apresuradamente. Sino, más bien, un vehículo de ideas, el cual continuará por la misma ruta que venían formando sus artículos de opinión en la prensa escrita de aquellos mismos años. Cabe, entonces, que nos preguntemos: ¿qué lineamientos ideológicos se fijan entre las historias de *Pobre gente de París*?

Pobre gente de París: retrato de los artistas evasivos

En este segmento de nuestro trabajo, a partir de la identificación de las ideas base que Salazar Bondy expuso y defendió, entraremos a su libro *Pobre gente de París*; de ese modo intentaremos reconocer hasta qué punto se hallan relacionadas esas mismas ideas con los temas presentes y la resolución de algunas de las historias que conforman el libro. Para conseguir dicho objetivo nos valdremos de sus artículos periodísticos y sus críticas de arte, pues a través de aquellos textos fue que nuestro autor difundió su visión del mundo. Como el principal asunto que se le cuestionó a Salazar Bondy fue el grado de compromiso de su literatura para con su ideología, creemos conveniente que la selección de los cuentos a ser analizados también tenga como tema central la actitud de los artistas frente a su realidad, por lo que los siguientes cuentos serán los elegidos: “El cisne en el estiércol (Fragmento de una novela inédita de José Olmos Gualfreducci)”, “Carta a Panamá” y “Un chaleco color de rosa”.

El papel de los artistas e intelectuales: las ideas base de Salazar Bondy

Los principales lineamientos del pensamiento de Sebastián Salazar Bondy se encuentran sostenidos en una idea fundamental: la liberación de los oprimidos será posible a través de la difusión de la cultura, la cual permitirá que todos accedan a un estado de paz y progreso social. La solidaridad de los hombres se fortalece con la evolución de su sensibilidad, de su humanidad. El arte es ineludible, por ende. Su pensamiento ético y estético se estructura a partir de tres elementos exactos (los énfasis son nuestros):

1. La revolución a partir de la cultura:

En la raíz de este mal está la conspiración oligárquica contra el pueblo trabajador [...] No habrá, así las cosas, reforma total de la educación, por más que los pedagogos conscientes intenten afanosamente romper la estructura en la que se sustenta este plan de dominio de unos cuantos sobre la mayoría. Y, como es lógico, la estructura o superestructura educativa del feudalismo y el capitalismo peruanos reposa en la estructura socioeconómica. Es a ésta a la que hay que atacar rotundamente, sin vacilaciones. *La cultura es el petardo que más teme la oligarquía*. Su ingrediente es la verdad que, paso a paso, con dificultades y fracasos, ha movido la marcha de las mayorías hacia el

poder, desde el cual ellas establecen la paz, el bienestar, el progreso general. (Salazar, 2003, p. 80)

2. El compromiso de los intelectuales:

De ahí que rechacemos la idea del intelectual puro, del individuo solitario y satisfecho que se entrega a su obra divorciado de la realidad burda de todos los días. *Tenemos que vivir en el barro de la existencia común*, metiendo la mano en él sin temor a mezclar nuestros sueños con la sustancia viva y caliente que constituye la vigilia terrestre. (Salazar, 2003, pp. 85-86).

3. La vinculación del arte y la política:

La literatura me ha dado muchas satisfacciones y me las sigue dando. *El Perú, América Latina, el mundo hambriento, son para mí, sin embargo, motivos que justifican que continúe en la creación y esté, a la vez, en la trinchera política*. Mi conciencia está tranquila. Miro con la frente alta y diviso, en el horizonte, el advenimiento del mundo socialista humanista de paz, bienestar y progreso. (Salazar, 2003, pp. 182).

Como podemos observar, Salazar Bondy establece un plan desarrollado a partir de la igualdad de oportunidades, es decir, la educación no como lujo de una élite determinada, sino con acceso a la mayor cantidad de personas, si no es posible con todas ellas. De igual modo, desde su perspectiva, el hombre de artes y letras debe estar consciente de que su papel no se detiene en la elaboración de una obra para su satisfacción egoísta o exclusivista, y que, más bien, debido a su lugar en la sociedad debe luchar por hacer de ésta un espacio donde las libertades del ser humano no sean derribadas ni disueltas despóticamente. Por supuesto que la identificación de estas tres directrices es artificial, útil para los objetivos de nuestro trabajo. Porque cultura y política no pueden —nunca deben— estar distanciados, ya que entre ambas se hallan los ciudadanos, la sociedad en su conjunto. Salazar Bondy, por esta razón, considera inadmisibles la distinción que hacen con su propia persona, entre el escritor y el político, cuando ambos son uno solo, se integran y no se anulan.

Esta postura, por lo tanto, explica la virulencia de las palabras que Salazar Bondy utiliza para referirse a aquellos artistas que eligen partir al extranjero, calificándolos de “Narcisos”, ajenos a un sentido social, verdaderos seres mutilados por su irrefrenable egoísmo. Su ataque, por supuesto, es más duro contra quienes cargan con un diploma o un título académico —signos

indistinguibles de alta cultura— y que se han eximido de toda responsabilidad, de todo interés por la realidad de su país. Estos egoístas serán los culpables de incentivar la desarticulación de las sociedades humanas.

Son los que hablan de la 'lucha por la vida' como asunto personal, los que sostienen la teoría de que ser rico o pobre es cuestión de habilidad y azar, los que creen en la falacia del destino o la fortuna trazado de antemano, quienes pertenecen a ese género de egoístas que levantan, habitan y defienden su torre, de marfil. (Salazar, 2003, p. 187)

Un aspecto interesante es que Salazar Bondy condena no solo su egoísmo, peligroso ya para la comunión de los hombres, sino también su indiferencia política: “Derechista o izquierdista, el ciudadano que no se siente desgarrado por el hambre, el abandono, el despojo y el dolor de las mayorías, es un traidor” (2003, p. 128). No hay que dejar de prestar atención al hecho de que este artículo, que alberga palabras tan apasionadas, siendo una verdadera invectiva, es de 1956.

El contacto con la realidad jamás tendría que deshacerse, según Salazar Bondy, pues contribuye a que el artista mantenga una retroalimentación con su entorno, con su comunidad, pero también a que esta misma comunidad pueda comunicarse a través de las obras de ese artista. El compromiso del arte, entonces, no será con una única forma de mirar el mundo, sino con el propio mundo. En otro artículo, pero de 1957, Salazar Bondy retoma la polémica del abstraccionismo. Como se sabe, en 1954, por medio de una serie de cartas aparecidas en los principales diarios de Lima, nuestro autor entró en un enérgico debate con los representantes de la agrupación Espacio —entre ellos, un viejo amigo suyo, el pintor Fernando de Szyszlo—, quienes propugnaban la importancia del arte no figurativo, ya sea en la pintura, la escultura o la arquitectura. La crónica, que gira en torno a la obra del, en ese entonces, joven pintor francés Bernard Buffet, le permite a Salazar Bondy desacreditar el sentido de la pintura abstracta, pues esta no contribuiría con el desarrollo de cualquier comunidad necesitada de dignidad y libertad, debido a su obscena avidez de

comercializarse, de ser un espectáculo, antes que una actitud honesta:

Pintor de la depresión de una generación, pintor a gusto de quienes no quieren ni demasiada alegría ni demasiado horror, pintor cuyas enormes facultades ha sido puestas sin pudor al servicio de un mercado, Buffet puede ser una gran estafa, pero indiscutiblemente es un testimonio del estado del espíritu de nuestro tiempo. (1990, p. 209)

La línea que se va forjando entre uno y otro artículo, ejemplos concisos del abundante material preparado por Salazar Bondy cada semana y que luego saldrán en las páginas de los diarios, es la siguiente: la condena de los artistas evasivos ocurre cuando ellos aceptan el triunfo pasajero, el éxito económico, o simplemente la mera satisfacción personal y deciden olvidar al propio país. El desentendimiento de los problemas que requieren urgente solución, entre ellos el cambio de mentalidad y de valores a través de la educación (“el petardo que más teme la oligarquía”), conlleva a que dejen de lado su rol ante el resto de la sociedad. Pero, también, a olvidar sus antecedentes, sus raíces históricas. La memoria que termina siendo un lastre y donde solo les importa la veleidad del presente, de la moda comercial, de la plena imitación de moldes sin contenido. Los artistas evasivos —desde la mirada de Salazar Bondy— son narcisistas y por ende son traidores. No solo con sus sociedades, sino —más grave aún— consigo mismos.

Siguiendo esa misma dirección, la escritura y posterior publicación de *Pobre gente de París* no significa un paréntesis o un momento de solaz. Este libro, cada uno de sus cuentos, el tono de su narrador, las aventuras de sus protagonistas, todo, absolutamente todo, persiste en el afán inicial de su autor: la propagación y fortalecimiento de la doctrina socialprogresista, del socialismo humanista. Es parte de la misma marea. No hay interrupciones. La concepción teleológica de la historia que le impone la esperanza en la doctrina lleva a que Salazar Bondy indique, en más de una oportunidad, el advenimiento de una nueva era. Sobre todo, cuando, unos años después, entre 1961 y 1962, se mantuvieran encendidos los fuegos por las elecciones presidenciales y del

senado (los énfasis son nuestros): “Hay, sin embargo, una ley histórica que se cumple inevitablemente: los pueblos llegan a saber cuál es la verdad y *van sin temores a ella*” (2003, p. 154); “La lucidez de los intelectuales llevará al mundo a ordenar la economía en el sentido de establecer el bien común [...] *así lo quiere la humanidad que marcha hacia un día cuya fecha constituirá un triunfo del hombre y una derrota del egoísmo humano*” (Salazar, 1994, p. 182).

Pobre gente de París o los artistas que no quieren conocer a la realidad

Pobre gente de París (1958)⁹ es un conjunto de quince cuentos que se articulan en torno de la figura de su narrador protagonista, el peruano Juan Navas. Ocho capítulos encierran la historia de desamor que sufre el protagonista con una mujer francesa, y siete historias más, intercaladas entre capítulo y capítulo, nos enseñan las desventuras de los emigrados latinoamericanos en París. Los personajes de estos siete cuentos se vinculan —a excepción de dos casos puntuales: una pareja de enamorados músicos, un colombiano y una española, y un par de funcionarios de un organismo internacional, un español y un mexicano— en distintos pasajes de la historia principal con Juan Navas. El tipo de narración es tradicional, no hay experimentación en ninguno de sus aspectos.

El primer cuento que revisaremos es “El cisne en el estiércol”. La narración es presentada como el fragmento de una novela inédita de José Olmos, un escritor argentino compañero de Juan Navas. En este cuento somos testigos de las habilidades persuasivas de La Nena, una estudiante venezolana de escultura, que debe seducir al coronel Olórtegui Ramos, ministro de la dictadura en su país, para que le otorgue la beca que le permita cumplir con su máspreciado sueño: viajar a París. Para llevarlo a cabo tendrá que sostener relaciones íntimas con el ministro en su propio despacho, aunque para ello deba soportar todo lo desagradable del hecho.

Aparentemente, estamos ante un cuadro con un solo cazador, el coronel Olórtegui, y una sola presa, La Nena. Sin embargo, podemos advertir que el poder se halla en quien sepa controlar el deseo carnal. Por lo que se da una inversión de papeles, con La Nena aprovechando su sensualidad para obligar al

coronel que le otorgue lo que ella necesita: “[del ministro Olórtegui Ramos] de quien esperaba todas las humillaciones, pero también el dorado galardón del viaje a Europa, de la partida dichosa hacia la aurora del espíritu” (Salazar, 1964b, p. 61). El que La Nena distinga el viaje a Europa como un acceso a un mundo civilizado, donde las actividades del espíritu, como el arte, son valoradas es una clara manera de censurar la realidad de su entorno, de Venezuela y del resto de Latinoamérica¹⁰. Por ello, en oposición a Europa, el continente americano es la tierra de la barbarie, el reino de lo material, de lo carnal. Por ello, la estudiante tiene que recurrir a explotar su propio cuerpo, igual que una nación lo haría con sus recursos naturales, para obtener la riqueza deseada:

Estaba empeñada en disimular ante sí misma y ante el Ministro Olórtegui Ramos, y ante sus camaradas de Bellas Artes, invisibles pero presentes *en esa cita en la que pagaba con una defección ética su victoria vital*, su caída en el fondo de la ciénaga. (Bondy, 1964b, p. 62; el énfasis es nuestro)

La reacción del ministro es inicialmente de desenfreno, por la ilusoria presa que cree tener entre sus manos; mas cuando la estudiante, de forma muy estratégica, le proponga la posibilidad de quererle quedar con él, aparentemente enamorada, el ministro preferirá deshacerse de ella, aunque ofreciéndole aquello por lo que su joven amante había venido desde un principio: la beca para ir a París: “Todos los jóvenes artistas quieren ir a París. ¿Por qué tu no?” (Salazar, 1964b, p. 62). Los artistas lucen, ante los ojos del militar, como unos parásitos. La actitud de la estudiante es pragmática: no importan los medios, tan solo el objetivo final: “para apoderarse del premio que venía galopando en la caricia del Coronel Olórtegui Ramos” (Salazar, 1964b, p. 62). Su concepción de la vida es la de una eterna competencia, donde si uno no se arriesga, no gana. Lo que deriva inexorablemente en que sea una verdadera cínica, actuando como una pobre víctima de las circunstancias ante los ojos del mundo, pero habiendo calculado fríamente cada mínimo detalle: “simulando gratitud hacia su nuevo amante, aunque *estaba tentada de clamar que aquel*

sacrificio era la prueba decisiva de que era capaz de sobrepasar todos los obstáculos que se opusieran a su voluntad de llegar a París” (Salazar, 1964b, p. 64; el énfasis es nuestro). Podemos comprobar que “El cisne en el estiércol” condensa entre sus líneas las vicisitudes que deben soportar los jóvenes artistas cuando se hallan dominados por un entorno que solo es agradable para con los más fuertes. En este caso, la estudiante de bellas artes, proyecto de artista, no lucha contra los mecanismos de dominación que ha impuesto la dictadura militar en su país. Ella prefiere utilizar el método tan fácil como sucio, aunque ello le cueste la degradación de su propio cuerpo. Su elección hace que ella deje de ser una víctima y pase a ser una cómplice de ese mismo perverso sistema. El autoengaño, creyendo que el encuentro con el ministro es solo un pequeño peldaño para llegar a la cima, cuando en realidad está perdiendo todo respeto ante sí misma; se nutre mutuamente con su egoísmo, con su falta de solidaridad para con su sociedad, ofreciendo su cuerpo a uno de los esbirros de la dictadura, con tal de escapar lejos de esa tierra de barbarie en la que se ha convertido su país.

El siguiente cuento que nos interesa utiliza una presentación formal distinta: “Carta a Panamá”. Dicha carta es dirigida desde París por un joven pintor colombiano, Darío Dianderas, a la madre de su colega y compañero, el panameño Harold Estrella. El motivo por el que la redacta es para informarle a la madre del malestar mental que se ha apoderado de su hijo, teniendo que explicar con detalle las circunstancias que lo llevaron a caer en ese estado. Debido, principalmente, a las condiciones miserables en las que tienen que vivir, así como a las expectativas frustradas de ambos por intentar entrar no solo al circuito comercial de la pintura abstracta, de la cual ambos son asiduos practicantes, sino por obtener, también, un reconocimiento oficial de sus talentos.

La carta es una sucesión de relatos que contribuyen a que —los lectores junto con la madre, la destinataria original— nos imaginemos el ambiente en el que se encuentran ambos jóvenes latinoamericanos. Desde la presentación que hace de sí mismo, el colombiano Dianderas demuestra lo arduo que es entrar a ser parte de las camarillas de artistas en París: “También yo soy pintor *y estoy en*

Francia desde hace tres años” (Salazar, 1964b, p. 108; el énfasis es nuestro). No solo lo impide la ausencia de relaciones de afinidad, las que dentro del mundo del arte suelen ser bastante necesarias, sino también la estrechez económica en la que se hallan. Debiendo desempeñar labores distantes del gran arte:

Por las mañanas él salía a trabajar de pintor de brocha gorda y yo me quedaba en la casa pintando mis cuadros, y por la tarde cuando yo iba a manejar el ascensor en una estación de ferrocarril, él se dedicaba al arte. (Salazar, 1964b, p. 108)

Durante estos primeros meses de convivencia comparten, pues, los gastos de una habitación para estudiantes extranjeros, logran entonces una especie de armonía. No solo de tiempos y remuneraciones —necesarios para continuar con sus propios trabajos creadores—, sino de deseo y de realidad. Ya que están en pleno París, la ciudad cumbre del arte, desde su perspectiva, y a la vez están pintando, que es para lo que han venido. Es decir, están cumpliendo con la imagen paradigmática del artista romántico: entregados a su arte, aunque ignorados por los circuitos oficiales, teniendo que sobrevivir a duras penas. Sin embargo, esta armonía inicial acabará cuando las resonancias de la realidad, en este caso una huelga general, llegan hasta ellos. Despertándolos del sueño:

Nos podíamos, sin embargo, defender con sacrificios y economías, hasta que vino lo de la huelga. Yo no me metí en nada [...] la policía atacó a los obreros. Nos agarraron a palos y yo caí preso con la frente rota. Felizmente se dieron cuenta de que yo no había hecho nada malo. (Salazar, 1964b, p. 109)

Sucede lo inevitable. Los artistas pueden elegir integrarse con el pueblo en sus reclamos o, simplemente, ignorarlo y continuar con sus acciones. Tanto el colombiano como el panameño se inclinan por querer seguir con su sueño: “Sinceramente le diré que pasamos hambre, pero como sabemos que la vida del artista es dura y que pocas veces la gente lo comprende cuando está vivo, no nos quejamos a nadie” (Salazar, 1964b, p. 110). La distinción que hacen de ellos, frente al hombre vulgar y corriente, se debe a su ciega fe en el ideal de artistas no

entendidos, congeniando convenientemente con su indiferencia, su inacción política. Esta condición no variará en el resto de la historia, pese a que se ven enfrentados —de una u otra forma— con la realidad. Los premios, entonces, se convierten en la última oportunidad para acceder a los circuitos oficiales. Además de ser la única manera “correcta”, teniendo en cuenta su concepción del artista romántico, en que el dinero puede llegar a sus manos: “hicimos cuadros y cuadros con esperanzas de ganarnos el premio, aunque no ignoramos que hay camarillas y favoritismos, y que nuestra concepción del arte no es aceptada todavía por los burgueses” (Salazar, 1964b, p. 110). Descubrimos que para los dos jóvenes pintores, que comienzan a desengañarse cada vez más, el arte pasa de ser un ideal, sin tiempo y sin espacio, a un mercado con fluctuaciones y modas. Los burgueses, pese a ser una especie distinta a los artistas, como lo eran los hombres comunes, son sus clientes. Por lo tanto, no tienen problemas con ellos más que el de su retrasada sensibilidad. Es este cuento encontraremos claras alusiones a la polémica del abstraccionismo con la que Salazar Bondy tuvo que lidiar. Nos referimos a la mención que se hace de Bernard Buffet, pintor de moda, el máximo representante de la corrupción del arte, ahora devenido en mera mercancía:

Por más que le pregunté a dónde íbamos, no me lo dijo. “Cállate —me decía—, que si se entera Buffet que me han comprado un cuadro va a intrigar”. Buffet, señora, es un pintor de moda, un pintor de sociedad que los ricos compran mucho. (Salazar, 1964b, p. 110)

La censura de Salazar Bondy regresa soterrada en la voz de su personaje. Coincidiendo con el pasaje en que el pintor panameño pierde por completo la lucidez, desesperado como está. La serie se cierra cuando se confirma su filiación: “nosotros éramos abstractos” (1964b, p. 112). La enfermedad —pues el panameño comienza a sentir alucinaciones— ayudará a su desenmascaramiento: “Dice también que el gobierno de su país le va a comprar ese cuadro en varios miles de dólares y que le pagarán el pasaje de vuelta a su patria, donde será recibido con todos los honores” (Salazar, 1964b, p. 112). El arte no es una

necesidad vital para ellos, sino un medio más para escapar de su condición de ciudadanos de clase media. De allí que puedan excluirse tanto de una clase inferior (los obreros) como de una superior (los burgueses). La sofisticación que ven en el arte los hace apartarse de su realidad, en todos los sentidos de la expresión: ya sea viajando a París, ya sea sufriendo de alucinaciones. Otra vez el egoísmo de los artistas los lleva al autoengaño, y este al exilio, al escapismo.

El último cuento, “Un chaleco color de rosa”, fue el único de Salazar Bondy que apareció en una antología mientras estuvo con vida. Fue en la de 1960, preparada por Alberto Escobar. En este caso, la historia es protagonizada por un peruano, el poeta Roque Linares, quien necesita comprar una nueva prenda, el chaleco color de rosa, pues, según piensa él, le será útil en la fiesta a la que ha sido invitado. Asistir a dicha celebración significa bastante para sus aspiraciones de ascenso social. Así, de lograr un buen impacto con su imagen, sabe que se le abrirán las puertas, tanto para él como para su obra, después de tantos intentos. Mas su único inconveniente es que no tiene el dinero a la mano. De modo que cuando llegue a él, de forma totalmente imprevista, la cantidad requerida, no dudará en comprar la ansiada prenda.

El deseo de ascender socialmente de Roque Linares se halla materializado en un solo objeto, la llave de las puertas al éxito: el chaleco que acaba de ver en una tienda de ropa para caballeros en París. Aunque el personaje prefiera, como para sacudirle las máculas que pudiese tener, llamar a ese deseo de una forma distinta:

Roque Linares convenía que la poesía, para él, era algo más que un ejercicio literario [...]. Y si la poesía asumía a veces la forma de los catorce versos de un soneto, nada impediría que adoptara el estupefaciente aspecto de un chaleco color de rosa. (Salazar, 1964b, p. 137)

Desde el primer momento que nos cruzamos con su figura, se puede ver que la necesidad de destacar en la vida es el imperativo de Roque Linares. Y que para conseguirlo tendrá que recurrir a la poesía o a su carisma personal. El arte es

tan solo un artefacto para escapar del anonimato que se yergue por sobre el resto de la masa. Sacerdote del mercantilismo, el poeta peruano está al tanto de cuáles son los rituales que deberá cumplir para lograr sus objetivos. La creatividad y el talento, al parecer por su poca fortuna en la literatura, terminan desperdiciados con la poesía, son mejor dirigidos por su arribismo impetuoso: “y tener para esa noche una invitación 'chez Madame' Lou Nivroska-Benoit, quien animaba, una tertulia de intelectuales proustianos de alto refinamiento y estricta selección. La prenda rosada del Boulevard Malesherbes había creado un vacío en su vida” (Salazar, 1964b, p. 137). Por ello, este poeta está convertido totalmente en un siervo de su propia ambición. Solo lo domina el afán de figurar, su condición de artista ha sido dejada de lado. De allí que inclusive su identidad la utilice —jugando con ella— para seguir con su plan de ascenso social: “el viso acaramelado de su piel, aquel rasgo racial que solía atribuir, cuando la ocasión era propicia, a sus imaginarios antepasados incas, creadores de un antiquísimo mundo de exquisito salvajismo” (Salazar, 1964b, p. 138). Su historia es otro objeto más, así como una prenda o una joya, que puede servirle para mantener la imagen de artista diferente, sensible. Esto le lleva a inventar su pasado. Cabe decir que no tiene uno real. Es una más de sus artimañas para sobrevivir en las calles de París. Sin identidad, sin historia, es esclavo de su presente, que, como hemos visto, también es una construcción basada en apariencias y engaños. Por supuesto que su preocupación por los otros es totalmente nula. Desarraigado gracias a su ambición, es capaz de cualquier acción con tal de no perder lo que, según él considera, le debe el destino. La aparición casual —un oportuno *deus ex machina*— del tío de Juan Navas, el joven peruano protagonista principal de *Pobre gente de París*, nos referimos a Felipe Armijo, guiará a Linares directo a su chaleco color de rosa. Y es que Linares, desesperado de dinero, se acercará al Consulado peruano para averiguar si por un golpe de azar se le ha adelantado el pago que mensualmente recibe gracias a gestiones de su padre en Lima. La respuesta será negativa. Sin embargo, su condición de conocido del cónsul, además de saberse que es practicante de la poesía, le servirá para que reciba una propuesta. El tío de

Juan, el señor Armijo, necesita enviarle un dinero a su sobrino, pero por lo inminente de su partida necesita que alguien que lo conozca pueda entregarle un dinero en sus propias manos. El cónsul, por este motivo, le preguntará a Linares si estaría dispuesto a ubicar a Juan Navas y de esa manera cumplir con el encargo de su tío. El destino —tal como lo percibe Linares— le está brindando una oportunidad inigualable:

Al recibirlo [el fajo de billetes], Linares tuvo que ocultar un ligero temblor de emoción. Sabía que era aquello lo que inconscientemente había ido a buscar esa mañana al Consulado. *El azar concertó la cita, y el azar era —ahora lo percibía muy bien— la expresión de lo que él llamaba voluntad poética.* (Salazar, 1964b, p. 139; el énfasis es nuestro)

¿Ante qué tipo de artista nos encontramos en esta última historia? La concepción del arte que maneja es la de una forma de oportunidad más, entre otras tantas, para obtener no solo el éxito monetario sino también conseguirse un buen nombre. La “voluntad poética” es apenas una expresión delicada con la cual intenta cubrir su maledicente astucia. Roque Linares es el paradigma del antiartista, si seguimos lo señalado por Salazar Bondy. No solo ha olvidado por completo cualquier tipo de compromiso por su realidad, por su comunidad, por su historia, es un hombre que se ha entregado sin recelos finalmente a su egoísmo, a su incontenible placer que tiene que ser saciado, cueste lo que cueste. Por lo que no le importará ser un ladrón, no cumplir con la palabra ofrecida y dejarse llevar por su necesidad de destacar en la vida, como arribista que es:

Quando llegó a la puerta de su anfitriona, había llegado a la conclusión que no existía mejor arte que una vida que fuera, ella misma, un grande e impronunciado poema [...] vivido pero no escrito, comenzaron a realizarse cuando una mañana de abril, seis años antes, ascendiera la escalera del [barco]. (Salazar, 1964b, p. 141)

Cada uno de estos artistas se halla en aquel conjunto de individuos que Salazar Bondy calificó de traidores. Indiferentes a su mundo, han renunciado a sus vínculos con el resto de los hombres, para continuar —aparentemente libres,

pero todo lo contrario— con su sueño, con la realización de sus deseos: París. Sin importarles que en el camino a ese falso paraíso deban degradar no solo sus cuerpos o sus espíritus, sino también sus propias identidades, quedando desarraigados en el mundo, mendigos por elección propia. Es posible reconocer gracias a estas tres historias tres niveles, cada uno más decadente que el otro, donde los protagonistas deben desenvolverse a costa de un falsamente justo sacrificio. De modo que cada uno de ellos ha elegido ser víctima de sus propios deseos. La Nena, accediendo a tener relaciones sexuales con un ministro, nos presenta el primer nivel: antes del viaje, con la angustia en el cuerpo por escapar del país de origen. Harold y Darío, los jóvenes pintores abstractos, dentro del segundo nivel, son claro reflejo de los miles de inmigrantes que habiendo llegado a París, el primer gran objetivo: escapar del país, fracasan irremediabilmente. Solo Roque Linares, el hábil poeta peruano, desde el tercer nivel, una vez adaptado a los vaivenes de la vida en París, sabe a través de qué medios, utilizando qué artimañas, logrará el segundo gran objetivo: integrar los círculos de poder que dominan la cultura en París, y por ende, el resto de Europa: “la aurora del espíritu”. El autor, como si se tratara de un gran dios que decide el futuro de sus criaturas, ha dictaminado cuáles serán las consecuencias a pagar de cada uno de sus personajes por haber preferido colmar su egoísmo, su vanidad y su orgullo, antes que cumplir con su verdadera parte, como artistas que son, la de demostrar que los hombres —todos— pueden evolucionar a través del arte y de la cultura. Entonces, logramos observar que las ideas de Salazar Bondy discurren sin dificultad entre las líneas de *Pobre gente de París*. La condena dictada en la página de algún periódico aparece nuevamente en las páginas de este libro, quizá con otras palabras, quizá con diferente extensión, pero siempre con la misma indignación, con la misma ira.

Notas

¹ Salazar Bondy se encargó de redactar la presentación general de la selección; asimismo, los textos introductorios a los poemas de Enrique Peña y Carlos Oquendo de Amat.

² Recordemos que Sebastián Salazar Bondy, junto a su hermano Augusto, entre otros

intelectuales de la época, se agruparon para dar vida al Movimiento Social Progresista, que tuvo una muy breve existencia. Sebastián tuvo la oportunidad de postular al Senado por Lima, a inicios de la década de 1960, aunque sin conseguirlo.

³ Una lograda semblanza para conocer este otro ángulo de Sebastián Salazar Bondy nos da el libro de Juan Gargurevich titulado *Historias de periodistas* (2009).

⁴ Fue director de la célebre revista *Las Moradas*, donde diversos integrantes de la que luego sería denominada como la “Generación del 50”, participarían activamente. Salazar Bondy sería parte del comité de redacción.

⁵ Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en dos oportunidades: en 1947 por *Amor, gran laberinto*, y en 1951 por *Rodin*.

⁶ Hay que tener presente que de la misma época es otro de sus ensayos más logrados: “La literatura es fuego” (1966). Éste dedicado a la figura del poeta vanguardista Carlos Oquendo de Amat y el valor de la literatura en la sociedad moderna.

⁷ De allí que en el prólogo de esta edición inclusive se nos advierta: “Sobre las opiniones seguramente algo duras que se hallarán sobre algunos contemporáneos de los autores de las cartas, téngase presente que muchas de tales opiniones fueron cambiando con el devenir de los años (destacamos, como ejemplo, *el buen entendimiento de ambos escritores con Sebastián Salazar Bondy*)” (Westphalen Ortiz, 2011, p. 38; el énfasis es nuestro).

⁸ Así sentencia Mario Vargas Llosa el sentido de la época: “Muchos, y sobre todo jóvenes, pero también muchos intelectuales adultos, no admitían la reforma porque querían la revolución. [...] Y la cultura les parecía uno de los instrumentos básicos de la transformación social. [...] [se] Defendía la idea de que la literatura no era gratuita, no era un entretenimiento, que cuando uno escribía novelas o poemas no estaba simplemente creando unas formas estéticas para la exaltación o el placer hedonista de los lectores. No, uno está librando a cabo una batalla contra la confusión, contra el oscurantismo ideológico, estaba esclareciendo una verdades y por lo tanto combatiendo unas injusticias e influyendo sobre la historia. [...] Hoy en día, con pocas excepciones, el intelectual es mucho más modesto en sus ambiciones. Y mucho más irónico, y hasta cínico, respecto a los poderes de la literatura, en particular, y de la cultura, en general, para producir grandes cambios sociales” (Pinilla, 2003, p. 73).

⁹ Para nuestro análisis utilizaremos una edición que contiene una breve selección de cuentos de *Náufragos y sobrevivientes*, el cuento inédito “Dios en el cafetín” y el íntegro de *Pobre gente de París*. La edición fue preparada el mismo año del fallecimiento del autor, resultando ser así la definitiva.

¹⁰ ¿Pero de qué modo es que se extiende un aspecto nacional a uno más grande, a uno regional? Ocurre que Salazar Bondy era un defensor del americanismo. Es decir, proponía una autonomía de los latinoamericanos —en lo que a cultura y pensamiento se referían— de los europeos o de los norteamericanos. Así pues, él creía en la unidad de las naciones latinoamericanas. Cuestión que nos ayuda a entender por qué se utilizan personajes de distintas nacionalidades en *Pobre gente de París*. Reflexionar sobre el compromiso de los artistas no lo circunscribía a nuestro país solamente, sino a toda América Latina.

Referencias bibliográficas

Bibliografía primaria

- Salazar Bondy, S. (1954). *Náufragos y sobrevivientes*. Lima, Perú: Club del Libro Peruano.
- Salazar Bondy, S. (1958). *Pobre gente de París*. Lima, Perú: Juan Mejía Baca.
- Salazar Bondy, S. (1963). *Mil años de poesía peruana*. Lima, Perú: Populibros peruanos, 1963.
- Salazar Bondy, S. (1964a). *Lima la horrible*. Ciudad de México, México: Era.
- Salazar Bondy, S. (1964b). *Dios en el cafetín*. Lima, Perú: Populibros peruanos.
- Salazar Bondy, S. (1969). *Alfárez Arce, teniente Arce, capitán Arce*. Lima, Perú: Casa de la Cultura del Perú.
- Salazar Bondy, S. (1990). *Una voz libre en el caos: ensayo y crítica de arte*. Lima, Perú: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Salazar Bondy, S. (2003). *Escritos políticos y morales (1954-1965)*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bibliografía secundaria

- Cornejo Polar, A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Cornejo Polar, A. (2013 [1979]). "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En *Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Obras Completas*, volumen 6 (pp. 151-167). Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Eielson, J. E., Salazar Bondy, S. y Sologuren, J. (1946). *La poesía contemporánea del Perú*. Lima, Perú: Cultura Antártica.
- Escajadillo, T. (1994). *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima, Perú: Editorial Lumen.
- Escobar, A. (1960). *La narración en el Perú: estudio preliminar y notas*. Lima, Perú: Juan Mejía Baca.
- Gargurevich, J. (2009). *Historias de periodistas*. Lima, Perú: Ediciones La Voz.
- Gutiérrez, M. (2008 [1988]). *Generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Perú: Arteidea.
- Heysen Pacheco, P. Anexo 2. Entrevista a Santiago Agurto Calvo. *Logo/topo. Materiales de Investigación*, 2(3), p. 201.
- Hirschhorn, G. (2015). *Sebastián Salazar Bondy: Pasión por la cultura*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Pinilla, C. (Ed.). (2003). *Primera mesa redonda sobre literatura peruana y sociología del 26 de mayo de 1965*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Rebaza Soraluz, L. (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo: poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier*

Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romualdo, A. y Salazar Bondy, S. (1957). *Antología general de la poesía peruana.* Lima, Perú: Librería Internacional del Perú.

Sologuren, J. (1988). *Gravitaciones & tangencias.* Lima, Perú: Colmillo Blanco.

Westphalen, E. A. (2004). *Poesía completa y ensayos escogidos*, edición, prólogo y cronología de Marco Martos. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Westphalen Ortiz, I. (2011). (Comp.). *El río y el mar: Correspondencia José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969).* Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Vargas Llosa, M. (1966). La literatura es fuego. *Revista Peruana de Cultura*, 7-8, 21-54.

Vargas Llosa, M. (2003 [1966]). Sebastián Salazar Bondy y la vocación de escritor en el Perú (pp. 13-35). En S. Salazar Bondy, *Escritos políticos y morales (1954-1965)*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¿Qué es el funcionalismo?¹

What is functionalism?

David Villena Saldaña

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

Contacto: jvillenas2@unmsm.edu.pe

Resumen

El presente trabajo explica y articula la tesis funcionalista sobre los estados mentales. La clasifica como una respuesta al problema mente-cuerpo en su aspecto metafísico. Señala en qué radica la particularidad de las propiedades funcionales en tanto propiedades de segundo orden y muestra el modo de conjugar las tesis de la *supervenencia* y la realización múltiple. Aplica finalmente todas estas ideas a la presentación del funcionalismo de máquina y del funcionalismo analítico, que son las dos versiones más influyentes del funcionalismo.

Palabras clave: Funcionalismo, estados mentales, problema mente-cuerpo, filosofía de la mente, filosofía de la psicología

Abstract

This paper explains the main theses of functionalism about mental states. This view is taken as a response addressed to the metaphysical aspect of the mind-body problem. Thus it is said what distinguishes functional properties as second-order properties, and how to understand supervenience and multiple realizability. The paper applies these ideas to machine functionalism and analytic functionalism, the two main versions of functionalism.

Keywords: Functionalism, mental states, mind-body problem, philosophy of mind, philosophy of psychology

Recibido: 07.11.16

Aceptado: 21.03.17

Introducción

El funcionalismo intenta dar cuenta de cuál es la *naturaleza* de los estados mentales. Ello es, aborda específicamente la pregunta “¿qué son los estados mentales?”. En tal sentido, es una respuesta al problema mente-cuerpo en su aspecto metafísico. Se puede afirmar que, al día de hoy, habiendo desbancado tanto al conductismo lógico como al fisicalismo, constituye la posición

hegemónica en torno a este problema (Cfr. Maloney, 1999; Levin, 2013). Es, por decirlo así, la concepción recibida (o la *concepción heredada*) en la filosofía de la mente y en la ciencia cognitiva.

El núcleo de esta teoría —aquella idea común a sus diferentes manifestaciones— es la comprensión de los estados mentales a modo de intermediarios con un rol causal específico entre *inputs* sensoriales, *outputs* conductuales y otros estados mentales. Un estado mental particular es, consecuentemente, un estado mental de cierto tipo según el rol causal o la función que desempeñe dentro del sistema del cual forma parte. Esto quiere decir que los estados mentales no son causalmente neutrales y que tienen como naturaleza —diríase incluso que como “esencia”— un rol causal específico, una función definida. No son meros epifenómenos, como creían los materialistas del siglo XIX, ni simples postulados para hacer referencia a una disposición a la conducta, como aducían los conductistas lógicos de mitad del siglo XX. Así, el estado mental que experimento ahora, aquel que es consecuencia de haberme encontrado en estado de alivio, recibir el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre mi pie, y que me lleva a exclamar '¡Au!' como *output* conductual, es un episodio o caso [*token*] del tipo [*type*] mental dolor. Mi estado mental es de dolor, pues desempeña el rol causal atribuido al dolor como tipo y encaja con la descripción funcional del dolor.

Propiedades funcionales

Desde un punto de vista lógico, las descripciones (caracterizaciones o definiciones) de propiedades funcionales son de segundo orden. Cuantifican sobre variables predicativas al decir que algún objeto tiene cierta propiedad funcional siempre y cuando posea una propiedad en particular que satisfaga un rol causal específico. Repárese en el siguiente esquema²:

(F) Algún x tiene F = def ser un x tal que P(C(P) & x tiene P)

Esto se lee como: algún x tiene la propiedad funcional F si y solo si hay un x, hay una propiedad P, P tiene la propiedad de desempeñar el rol causal C y x

tiene la propiedad P. La propiedad funcional F está siendo definida desde el punto de vista de la satisfacción de un rol causal C específico por parte de una propiedad P que no es específica. Pues el término 'P' es una variable. De este modo, la propiedad funcional F no está asociada a ninguna propiedad concreta, a esta de aquí o a aquella otra, pues cabe la posibilidad de que más de una propiedad concreta satisfaga el rol causal C; es decir, cabe la posibilidad de que más de una constante predicativa ocupe el lugar de la variable 'P' y satisfaga el rol causal C. La propiedad funcional F es, por tanto, una propiedad de carácter abstracto y formal. Es una propiedad de segundo orden.

La literatura funcionalista suele poner como ejemplo de propiedad funcional a la propiedad de ser un carburador. Considerando el esquema (F) de definición funcional dado líneas más arriba, un objeto y tiene la propiedad de ser un carburador si cuenta con la propiedad de desempeñar un rol causal específico: si cuenta con una propiedad que le permita mezclar aire con combustible y proveer de dicha mezcla a un motor. Todo aparato que cumpla con esta definición funcional será un carburador, no importa cuál sea la propiedad concreta que le permita desempeñar el rol causal señalado. En efecto, resulta indiferente cuál sea su estructura o de qué esté hecho, si de hierro, bronce, oro o plástico; estas propiedades pueden variar (equivalen a eventuales valores de la variable predicativa 'P' del esquema [F]), lo que importa es que permitan al objeto y mezclar aire con combustible y proveer de dicha mezcla a un motor. El carburador es un tipo funcional, no un tipo físico. Su naturaleza está determinada por *lo que hace*, no por aquello de lo cual está hecho.

Lo mismo puede afirmarse de una ratonera. Un objeto z tiene la propiedad de ser una ratonera en caso de que cuente con una propiedad que le permita desempeñar un rol causal específico: *input* de ratón vivo y *output* de ratón muerto. Todo aquello que sea un intermediario causal entre dicho *input* y dicho *output* será una ratonera. Nuevamente, resulta irrelevante cuál sea la propiedad concreta —de qué está hecho o cuál es su estructura— que permita al objeto satisfacer el rol causal mencionado. Si cumple con ese rol, es una ratonera. No

hay nada más que decir sobre la naturaleza o “esencia” de esta propiedad.

Ahora bien, si, como reza la tesis funcionalista, los estados mentales son estados funcionales, de ello se sigue que los estados mentales son estados abstractos y de segundo orden, tal y como lo son las propiedades de ser un carburador y de ser una ratonera —y también, por cierto, las propiedades de ser un corazón (rol causal: bombear sangre) y de ser un riñón (rol causal: filtrar sangre y conservar ciertos balances químicos)—. Los funcionalistas consideran que los estados mentales no están atados a su realización (instanciación o ejemplificación) por parte de un estado concreto en específico. Se declaran neutrales en relación con el sustrato. En tanto estados funcionales, los estados mentales pueden ser realizados (instanciados o ejemplificados) por varios estados concretos posibles; ello siempre y cuando estos estados concretos satisfagan el rol causal especificado por la definición funcional del caso —e. g., la definición de dolor como estado funcional es indiferente a la constitución fisicoquímica de los estados que lo realicen (instancien o ejemplifiquen)—, lo único que cuenta es que estos estados concretos satisfagan el rol causal específico del dolor.

Esta última implicancia calza con la intuición de que un ente cuyo cerebro sea diferente al nuestro —o que quizá no tenga cerebro— pueda tener dolor. Este ente puede ser un pulpo, un extraterrestre o un robot. El corolario es una negación abierta de la tesis fisicalista de la identidad psicofísica tipo-tipo: el dolor como tipo no es idéntico a la estimulación de las fibras-C. La mente no es el cerebro humano. La mente es un conjunto de propiedades funcionales definidas por un rol causal que eventualmente satisface el cerebro humano y que también eventualmente podría ser satisfecho por otro órgano u objeto. Los estados mentales no son estados físicos; de serlo, constituirían estados de primer orden, estados con una “esencia real” dada por un tipo de sustrato específico. Son estados funcionales, estados de segundo orden y, en consecuencia, estados sin “esencia real.” Su esencia, si alguna, es *nominal*, como sugiere Kim (1996) recordando la distinción lockeana entre esencias reales y esencias nominales.

Esta esencia nominal es el rol causal o función.

Resulta preciso indicar que la negación funcionalista del fisicalismo de tipos no implica la negación de todo fisicalismo. De hecho, la tesis funcionalista es compatible con el fisicalismo de casos [*token physicalism*]. Es decir, resulta compatible con afirmar que mi caso o episodio singular de dolor —lo que experimento ahora, en el hic et nunc— es idéntico a este caso o episodio singular de estimulación de las fibras-C; ello aunque no haya identidad entre tipos, pues este caso o episodio singular de estimulación de las fibras-C desempeña el rol causal específico del dolor en tanto estado funcional. Desde luego, aun cuando sea una cuestión de hecho que hasta aquí todos los casos o episodios singulares registrados de dolor (léase: realizaciones, ejemplificaciones o instanciaciones del estado funcional de dolor como tipo) sean idénticos a casos o episodios singulares de estimulación de las fibras-C, eso no coloca en relación de identidad al dolor como tipo con la estimulación de las fibras-C también como tipo. Si los casos o episodios singulares de estimulación de las fibras-C son idénticos a todos los casos o episodios singulares registrados de dolor, no es en virtud de una necesidad nomológica, sino por el simple hecho de que las estimulaciones de las fibras-C desempeñan el rol causal específico del dolor. El dolor es idéntico a este rol causal, no a la estimulación de las fibras-C, pues en principio casos o episodios singulares de estados físicos de otro tipo también podrían desempeñar el mismo rol causal y, así, ser idénticos a casos o episodios singulares de dolor. La caracterización funcional del dolor, como ya se ha subrayado, coloca a este estado en un plano diferente al de los estados físicos o de primer orden, aquellos cuyas caracterizaciones, a diferencia de los de segundo orden, no cuantifican sobre propiedades o variables predicativas, sino únicamente sobre variables individuales. Por lo mismo, el dolor no puede estar en relación de identidad con estados físicos de primer orden: el dolor no es idéntico a la estimulación de las fibras-C. Ello sería incurrir en un error categorial.

Superveniencia y realización múltiple

Llegados a este punto es relevante introducir la noción de *superveniencia*³. Considérese para ello que si dos objetos m y n no son equivalentes en términos funcionales, tendrán que diferir en lo que respecta a sus propiedades físicas. O sea, es imposible que dos objetos no tengan las mismas propiedades funcionales y, sin embargo, tengan las mismas propiedades físicas. En efecto, bajo el supuesto de que m y n tengan las mismas propiedades físicas, si la propiedad física Φ de m satisface cierto rol causal C y, por tanto, realiza (instancia o ejemplifica) cierta propiedad funcional Ψ , entonces n debe presentar la misma propiedad funcional Ψ , pues cuenta con la misma propiedad física Φ de m y esta propiedad no puede desempeñar el rol causal C en el caso de m y dejar de hacerlo en el de n . Si sucede que m tiene la propiedad funcional Ψ y n no la tiene, es decir, si sucede que m y n no son funcionalmente equivalentes, debe haber una propiedad física Φ que m tenga y con la cual n no cuente, ello es, debe ocurrir que m y n no tengan las mismas propiedades físicas.

Las diferencias funcionales entre dos objetos indican diferencias de carácter físico entre ellos. Esto manifiesta un sentido de dependencia de las propiedades funcionales en relación con las propiedades físicas. Pero esta dependencia no es estricta. Pues, aunque es cierto que a iguales propiedades físicas, iguales propiedades funcionales; no es cierto que a iguales propiedades funcionales, iguales propiedades físicas. Puede haber diferencias en propiedades físicas y, no obstante, haber equivalencia en propiedades funcionales (piénsese si no, en los ejemplos dados sobre el carburador, la ratonera, el corazón y el riñón), pero no puede ocurrir que, habiendo las mismas propiedades físicas en dos o más objetos, no haya equivalencia en propiedades funcionales entre estos objetos. Este tipo de dependencia, que más que lógica resulta metafísica, es lo que se conoce como *superveniencia*. En tal sentido, se dice que las propiedades funcionales guardan una relación de superveniencia con las propiedades físicas. Ciertas propiedades físicas son suficientes para la realización (instanciación o

ejemplificación) de cierta propiedad funcional —si se las tiene, es imposible no tener la propiedad funcional del caso—; si se tiene propiedades físicas que permitan mezclar aire con combustible y proveer de esta mezcla a un motor, es imposible no tener la propiedad funcional de ser un carburador. Pero ninguna propiedad física es necesaria para la realización (instanciación o ejemplificación) de cierta propiedad funcional — puede haber objetos que cuenten con otras propiedades físicas y que tengan las mismas propiedades funcionales—. Esto último es lo que se quiere decir al señalar que no hay relación de necesidad nomológica entre propiedades funcionales y propiedades físicas.

Resumiendo la cuestión de la superveniencia, las propiedades funcionales guardan una relación de superveniencia con las propiedades físicas porque no puede haber dos objetos con las mismas propiedades físicas y con propiedades funcionales diferentes, pero sí puede ocurrir que dos objetos con las mismas propiedades funcionales tengan diferentes propiedades físicas. No puede ocurrir, asimismo, que un mismo objeto en dos tiempos diferentes, contando con las mismas propiedades físicas, presente diferentes propiedades funcionales; ni puede pasar que un mismo objeto cambie de propiedades funcionales permaneciendo, no obstante, con las mismas propiedades físicas. Es decir:

- (S1) Es imposible que dos objetos m y n tengan las mismas propiedades físicas Φ y no tengan las mismas propiedades funcionales Ψ ;
- (S2) Es posible que dos objetos m y n tengan las mismas propiedades funcionales Ψ y no tengan las mismas propiedades físicas Φ ;
- (S3) Es imposible que un objeto m tenga las mismas propiedades físicas Φ en dos tiempos diferentes t_1 y t_2 y no cuente con las mismas propiedades funcionales Ψ en t_1 y t_2 ;
- (S4) Es imposible que un objeto m cambie de propiedades funcionales Ψ y permanezca con las mismas propiedades físicas Φ .

Lo argumentado muestra al funcionalismo como una teoría de carácter abstracto sobre lo mental —la teoría óptima, dirían algunos, para una visión computacional de la mente—. Téngase en cuenta que la tesis de la realización (instanciación o ejemplificación) múltiple subyace a estos razonamientos y al esquema de definición funcional (F)⁴. La vemos explícitamente formulada en (S2). Una propiedad funcional puede ser realizada (instanciada o ejemplificada) por múltiples propiedades concretas, no obstante ser éstas de diverso tipo o naturaleza. Ni el material del sustrato ni su estructura hacen de algo un carburador o una ratonera —tampoco al corazón o al riñón, de allí que podamos hablar de corazones artificiales y de riñones artificiales sin incurrir en errores conceptuales o empíricos; piénsese, además, en la multiplicidad de corazones y riñones que apreciamos como efecto de procesos evolutivos separados en el mundo animal—. Los carburadores y las ratoneras son múltiplemente realizables (instanciables o ejemplificables). El ser un carburador o una ratonera es algo que se abstrae del sustrato. Lo mismo pasa con los estados mentales. Referirse a ellos supone una abstracción, una lógica de orden superior. Por eso, “si el funcionalismo es verdadero, las características más generales de la cognición [y el pensamiento] son independientes de la neurología” (Maloney, 1999, p. 333; traducción propia). Esta es precisamente la razón por la cual se dice que la teoría funcionalista de la mente se configura como la teoría óptima para una visión computacional de lo mental.

Los procesos computacionales pueden implementarse sobre múltiples sustratos físicamente disímiles y el funcionalismo no exige que los estados mentales estén atados a estados concretos específicos. Son múltiplemente realizables (instanciables o ejemplificables). Los estados mentales pueden, en consecuencia, ser vistos como estados computacionales, y así del mismo modo que *hardwares* de características completamente diferentes pueden implementar el mismo *software*, organismos biológica y físicamente diferentes pueden exhibir los mismos estados mentales, es decir, tener una misma psicología. Esto sucede ya que en uno y otro caso los estados son definidos (singularizados o

individuados) en cuanto a un rol causal específico y no de un sustrato específico. No hay restricciones biológicas o físicas de tipo alguno.

Veamos ahora dos versiones del funcionalismo: el funcionalismo de máquina y el funcionalismo analítico.

Funcionalismo de máquina

Putnam (1960, 1967) populariza al funcionalismo apelando al concepto de máquina de Turing⁵. Su defensa de él es indirecta, pero expresada de manera categórica y con un efecto sumamente persuasivo. Marca un hito en la filosofía de la mente. Los argumentos que ofrece en su favor son, sobre todo, argumentos en contra del fisicalismo de tipos (teoría de la identidad psicofísica) y del conductismo lógico. Su crítica es frontal en relación con el primero. Señala sin remilgos que los estados mentales *no* son estados cerebrales. La razón sobre la que se apoya para negar tal identidad no es de índole *a priori* —tampoco nadie puede negar *a priori* al funcionalismo—. Es decir, no critica al fisicalismo de tipos por incurrir en errores de carácter conceptual. No es necesariamente falso ni una contradicción. Tampoco es un sinsentido. La razón en contra de este fisicalismo es empírica: pasa sencillamente que hay una hipótesis más aceptable, a saber, que los estados mentales son estados funcionales. Tal es la tesis del funcionalismo. La idea de realización múltiple formulada en (S2) subyace a esta tesis y constituye por sí sola un argumento en contra del fisicalismo de tipos. Los estados mentales *no* son estados cerebrales, pues hay estados mentales como el hambre en los que, por ejemplo, pueden encontrarse tanto un humano como un pulpo, y la evidencia muestra que estos organismos, encontrándose en un mismo tipo de estado mental, no se hallan en un mismo tipo de estado físico. Y si hay un mismo tipo de estado mental que tiene como correlato dos tipos diferentes de estados físicos, eso quiere decir que es falso que los estados mentales como tipos sean idénticos a los estados cerebrales como tipos. Un solo ejemplo basta para deponer al fisicalismo de tipos y posicionar al funcionalismo.

El rechazo funcionalista del conductismo lógico, mientras tanto, no es

en el mismo grado frontal. Recuérdese que el funcionalismo en sus diferentes versiones puede ser visto como una suerte de conductismo mejorado. Entre otras razones porque, apelando a un lenguaje lógico-matemático y a descripciones físicas de *inputs* sensoriales y de *outputs* conductuales, satisface el deseo conductista de caracterizar lo mental en términos no mentales (véase la figura 3 y su correspondiente explicación). Además, es cierto que, siguiendo el estilo conductista, el funcionalismo entiende a los estados mentales en cuanto a sus relaciones con *inputs* sensoriales y *outputs* conductuales, pero, a diferencia del conductismo, suma a esta caracterización las relaciones que los estados mentales tienen con otros estados mentales. Los estados mentales son estados reales y esta realidad, que es negada por el eliminativismo conductista, les permite ser causa efectiva de conducta y de otros estados mentales.

Debe señalarse que el objetivo de Putnam no es desarrollar ni verificar la tesis de que los estados mentales son estados funcionales. Ello sería una empresa abrumadora y de difícil consecución para un investigador en aislamiento, pues tendría que ofrecer una lista con las descripciones funcionales de cada uno de los estados mentales. Esa no es su tarea y se la delega a los psicólogos empíricos, quienes deben de recibirla agradecidos, pues con ella se les suministra un potente modelo de explicación de los estados mentales, uno que les puede dar trabajo por décadas y que puede tender puentes serios entre sus investigaciones y las que se llevan a cabo en las ciencias de la computación y los estudios sobre inteligencia artificial. Lo único que busca Putnam es mostrar la viabilidad o plausibilidad de la tesis funcionalista. La clave de esta formulación inicial del funcionalismo —la clave, en otras palabras, del funcionalismo de máquina— reside, como se ha observado, en el concepto matemático de máquina de Turing. Se usa este concepto para modelar a un organismo del que sea posible decir que tiene estados mentales. Nosotros, por ejemplo.

La máquina de Turing es descrita a través de una serie finita de estados discretos y una tabla de instrucciones (tabla de máquina) que, considerando *inputs* determinados, estipula el tránsito de un estado a otro con carácter de

necesidad, así como la producción de *outputs* determinados. No hay nada más acerca de la máquina de Turing que las series finitas de estados, *inputs*, *outputs* y la tabla de máquina que relaciona causalmente los elementos anteriores. La tabla de máquina da cuenta de la organización funcional del sistema en cuestión. Es su programa. Esta descripción de estados mediante la tabla de máquina constituye una especificación implícita de cada estado. No nos dice cuál es la realización (instanciación o ejemplificación) física de ningún estado. Ello no constituye un defecto. Se trata más bien de una virtud. Pues da cuenta de una característica que responde a la naturaleza de los estados con los que estamos trabajando, que son estados funcionales, o sea, estados cuyo ser es un rol causal definido y no una composición o estructura determinadas. La descripción de los estados de máquina es completa a través de la tabla y excluye abiertamente una descripción de sus eventuales realizaciones (instanciaciones o ejemplificaciones) físicas.

Ilustremos estas ideas mostrando la tabla de máquina de un autómata detector de paridad dada por Block (1996). Este autómata cuenta con dos estados, E_1 y E_2 , un input, '1,' y dos *outputs*, emitir la expresión 'par' y emitir la expresión 'impar.' Esto quiere decir que el autómata puede indicarnos si percibe un número par o impar de cifras 1. La tabla de máquina que expresa la organización funcional del autómata es la siguiente:

Figura N° 1
Autómata detector de paridad

Estado <i>Input</i>	E_1	E_2
1	“Impar”, E_2	“Par”, E_1

Elaboración propia

Se aprecia que cuando el autómata se encuentra en el estado E_1 y recibe el *input* '1,' emite la expresión 'impar' como *output* y pasa al estado E_2 . Si estando en E_2 recibe el *input* '1,' emite la expresión 'par' como *output* y pasa al estado E_1 . Así, dado el caso de que reciba dos veces el *input* '1,' dirá "par", lo cual significa que ha percibido un número par de cifras 1. Esta tabla de máquina constituye el programa o modelo adecuado para un autómata detector de paridad. Los estados E_1 y E_2 son estados funcionales. La naturaleza de E_1 es ser mediador causal entre E_2 y los *outputs* posibles, considerando el único *input* permitido. Asimismo, la naturaleza de E_2 es ser mediador causal entre E_1 y los *outputs* posibles considerando el único *input* permitido. Nada más hay que decir acerca de estos dos estados. Todo lo que son está capturado por la tabla de máquina recién ofrecida. Sus descripciones están completas. La lógica es de orden superior, como corresponde a toda descripción funcional. Para ser explícitos:

- (E1) Algún x está en $E_1 =_{def}$ Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe un *input* de '1', pasa a Q y emite la expresión "impar"; si x está en Q y recibe un *input* '1', entra en P y emite la expresión "par" & x está en P]
- (E2) Algún x está en $E_2 =_{def}$ Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe un *input* de '1', pasa a Q y emite la expresión "impar"; si x está en Q y recibe un *input* '1', entra en P y emite la expresión "par" & x está en Q]

Pensemos ahora en una tabla de máquina con dos *inputs* posibles. García-Carpintero (1995) brinda la organización funcional de un autómata expendedor de billetes de autobús. Adaptándola a nuestro caso, pensemos que la máquina vende billetes de autobús por el precio de S/ 1,00 cada uno. Puede encontrarse en dos estados, B_1 y B_2 ; recibir dos *inputs*, monedas de S/ 1,00 y monedas de S/ 0,5, y emitir dos *outputs*, un billete de autobús y monedas de S/ 0,5. La tabla de máquina es la siguiente:

Figura N° 2
Autómata expendedor de billetes de autobús

Estado <i>Input</i>	B_1	B_2
S/ 1,00	Billete de autobús, B_1	Billete de autobús y S/ 0,5, B_1
S/ 0,5	No <i>output</i> , B_2	Billete de autobús, B_1

Elaboración propia

Se aprecia que cuando el autómata se encuentra en el estado B_1 y recibe el *input* de $S/ 1,00$, emite un billete de autobús como *output* y permanece en el estado B_1 . Si estando en B_1 recibe el *input* $S/ 0,5$, no emite *output* alguno, pues no se ha completado el precio del billete, y pasa al estado B_2 . Si se encuentra en B_2 y recibe el *input* de $S/ 1,00$, emite dos *outputs*, a saber, un billete de autobús y $S/0,5$ a manera de cambio o vuelto, y pasa al estado B_1 . Finalmente, si estando en B_2 recibe el *input* de $S/ 0,5$, emite como *output* un billete de autobús, pues se ha completado el precio del mismo, y pasa al estado B_1 . No hay nada más que decir acerca de la organización funcional de este autómata expendedor de billetes de autobús. La descripción de sus estados está completa. Nuevamente, la lógica de estas descripciones es de orden superior:

- (B1) Algún x está en $B_1 =_{\text{def}}$ Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe un *input* de $S/ 1,00$, permanece en P y emite un billete de autobús como *output*; si x está en P y recibe un *input* de $S/ 0,5$, pasa a Q y no emite *output*; si x está en Q y recibe un *input* de $S/ 1,00$, pasa P y emite un billete de autobús y $S/ 0,5$ como *output*; si x está en Q y recibe un *input* de $S/ 0,5$, pasa a P y emite un billete de autobús como *output* & x está en P]
- (B2) Algún x está en $B_2 =_{\text{def}}$ Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe un *input* de $S/ 1,00$, permanece en P y emite un billete de autobús como *output*; si x está en P y recibe un *input* de $S/ 0,5$, pasa a Q y no emite *output*; si x está en Q y recibe un *input* de $S/ 1,00$, pasa P y emite un billete de autobús y $S/ 0,5$ como *output*; si x está en Q y recibe un *input* de $S/ 0,5$, pasa a P y emite un billete de autobús como *output* & x está en Q]

Dos objetos de composición material diferente pueden cubrir con esta descripción y ser, así, realizaciones (instanciaciones o ejemplificaciones) de la misma máquina expendedora de billetes de autobús por tener la misma organización funcional. La originalidad del funcionalismo de máquina consiste en postular que los estados mentales pueden entenderse desde el punto de vista de tablas de máquina como las mostradas en las figuras 1 y 2.

La idea, desde luego, no es que el uso de los términos mentales en la cotidianidad sea efectivamente así. El funcionalismo de máquina no considera que su propuesta sea formalmente correcta y empíricamente viable porque la gente en el día a día hable del dolor o las creencias pensando en tablas de máquina o descripciones funcionales. La intención no es capturar el uso cotidiano de los términos mentales. Esta teoría no es tributaria de la filosofía lingüística. Su objeto es, más bien, persuadirnos de la utilidad de entender los términos mentales a través de la tabla de máquina que describa las relaciones causales entre todos los estados mentales posibles —o sea, todos los estados que los términos mentales designan— junto con sus vínculos con *inputs* y *outputs* específicos. Ello resultaría en un modelo mecánico materialmente adecuado de la mente, que sin recoger el significado cotidiano de los términos mentales calce con él. La particularidad de este modelo es que equivaldría a un programa o *software* de lo mental. Especificarlo, como ya se ha dicho, no fue nunca el objetivo de Putnam. Se presume que el desarrollo de esa tarea motive a los psicólogos y a quienes estén detrás de un marco teórico fructífero para los estudios e implementación de la inteligencia artificial⁶.

Demos una tabla de máquina mínima para lo mental. Está basada en Byrne (2011). Supongamos que podemos encontrarnos solo en dos estados, M1 y M2, recibir dos *inputs*, una piedra cayendo sobre el pie y un trozo de hielo colocado sobre el pie, y emitir dos *outputs*, las exclamaciones de “¡Au!” y “¡Uh!”. Dadas estas condiciones, nuestra tabla de máquina es la siguiente:

Estado <i>Input</i>	M ₁	M ₂
Piedra cayendo sobre el pie	¡Au!, M ₁	¡Au!, M ₁
Hielo colocado sobre el pie	¡Uh!, M ₂	No <i>output</i> , M ₂

Elaboración propia

Se aprecia que cuando nos encontramos en el estado M_1 y recibimos el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre nuestro pie, exclamamos “iAu!” como *output* conductual y permanecemos en el mismo estado M_1 . Si estando en M_1 recibimos el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre nuestro pie, exclamamos “iUh!” como *output* conductual y pasamos al estado M_2 . Si nos encontramos en M_2 y recibimos el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre nuestro pie, exclamamos “iAu!” como *output* conductual y pasamos al estado M_1 . Finalmente, si estando en M_2 recibimos el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre nuestro pie, no emitimos *output* conductual alguno y pasamos al estado M_1 . No hay nada más que decir acerca de los estados M_1 y M_2 . M_1 y M_2 son los estados mentales de dolor y alivio, respectivamente. Tales estados han quedado definidos por la tabla de máquina. Nada más queda por decir acerca de ellos desde un punto de vista funcionalista. Cualquier cosa que presente esta organización funcional contará con los estados mentales de dolor y alivio.

(M1) Algún x se encuentra en estado de dolor ($M1$) =_{def} Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, permanece en P y exclama “iAu!” como *output* conductual; si x está en P y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, pasa a Q y exclama “iUh!” como *output* conductual; si x está en Q y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, pasa a P y exclama “iAu!” como *output* conductual; si x está en Q y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, permanece en Q y no emite *output* conductual alguno & x está en P]

(M2) Algún x se encuentra en estado de alivio ($M2$) =_{def} Ser un x tal que $\exists P \exists Q$ [si x está en P y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, permanece en P y exclama “iAu!” como *output* conductual; si x está en P y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, pasa a Q y exclama “iUh!”

como *output* conductual; si x está en Q y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, pasa a P y exclama “¡Au!” como *output* conductual; si x está en Q y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, permanece en Q y no emite *output* conductual alguno & x está en Q]

Lo dado en la figura 3 y en este último par de definiciones funcionales de términos mentales es un ejemplo de la caracterización funcional de los estados mentales. Repárese, no obstante, en el hecho de que los estados especificados por las tablas de máquina son estados totales. Eso significa que las máquinas modeladas solo se encuentran en un estado en un tiempo dado, nunca en dos, tres o más. Dicha característica constituye una primera objeción a la pretensión de modelar de manera mecánica a la mente a partir del concepto de máquina de Turing, pues nuestra experiencia dice que un organismo con psicología puede encontrarse en más de un estado mental a la vez y que estos, por tanto, no son totales. Puedo, así, al mismo tiempo (1) ver una manzana, (2) sentir calor, (3) escuchar el canto de los pájaros, (4) creer que se ha hecho tarde para llegar al trabajo y (5) sentirme preocupado.

Otro punto de interés es que el organismo modelado por una máquina de Turing presenta determinismo en sus cambios de estados. Para evitar esta odiosa posición en el caso de que el modelado sea un organismo humano con presunta libertad, Putnam modifica el concepto de máquina de Turing de tal manera que el tránsito de un estado a otro no se estipule con carácter de necesidad, sino tan sólo en cuanto a probabilidad. Propone denominar a este nuevo concepto de máquina de Turing como autómata probabilista.

Funcionalismo analítico

David K. Lewis (1972) presenta una versión analítica del funcionalismo. Esta denominación responde al hecho de que en sus textos sugiera recurrir a una teoría cuyas definiciones de términos mentales —como 'dolor' o 'alivio'— son presuntas verdades analíticas. La teoría aludida es la psicología popular, una conjunción de proposiciones generales que, no obstante el paso de miles de

años, permanece relativamente estable —y es de esperar que continúe en dicho estado a futuro, a pesar de las denuncias en su contra formuladas por los esposos Paul Churchland (1981) y Patricia Churchland (1986)—. La analiticidad de estas proposiciones generales tiene como indicador el que se les considere perogrulladas u obviedades, tales como que si alguien teme que ocurra el evento *e*, entonces desea que no ocurra el evento *e*. ¿Quién puede estar en contra de afirmaciones como éstas? Ellas dan el significado de los términos mentales: temer algo significa desear que no ocurra ese algo. Su manejo nos muestra como hablantes competentes y, por lo tanto, son condición necesaria para la interpretación de los otros e incluso para el conocimiento de nosotros mismos.

El funcionalismo analítico de D. K. Lewis tiene por objeto proveer al fisicalismo de las herramientas técnicas que faciliten una próxima identificación teórica entre estados mentales y estados físicos. Es un medio, no un fin. La eventual identificación entre 'dolor' y 'estimulación de las fibras-C' no será consecuencia de postular leyes puente para simplificar la ciencia, identificando las entidades de las que se habla en una teoría con las entidades de las que se habla en otra. Este tipo de identificaciones sería postulado, no descubierto. Ello no resulta muy atractivo. Por lo contrario, D. K. Lewis augura que las identificaciones psicofísicas caerán lógicamente de dos premisas: las definiciones funcionales de términos mentales y los descubrimientos de la fisiología.

(1) Estado mental M = el ocupante del rol causal R

(2) Estado neuronal N = el ocupante del rol causal R

Estado mental M = estado neuronal N

La premisa (1) es una definición funcional que da el significado del término mental 'M', el cual designa al estado mental M; e. g., el término mental 'dolor' designa al estado mental dolor. La definición funcional del término mental 'M' no incluye término mental alguno, esto equivale a decir que el extremo derecho de definiciones como (1) no cuenta con ningún término mental. La premisa (2), por su lado, es un descubrimiento de la fisiología. La conclusión, que

es una identificación psicofísica, cae deductivamente de las premisas (1) y (2) por el carácter transitivo de la identidad ('='). La contribución de D. K. Lewis a esta empresa de identificación viene dada por el suministro de la técnica que permita conseguir definiciones como las representadas por (1). Es preciso señalar que él mismo no da ninguna definición en esta línea. Solo nos dice cómo hacerlas. Con su técnica, dicho sea de paso, ayuda en cierto modo al conductismo, aunque ciertamente no tanto como a la concepción fisicalista. Una manera de expresar esto es sostener que, mientras su agenda es fisicalista, su inspiración es conductista (cfr. Schwarz, 2015). Ayuda al conductismo porque, al ofrecer un *definiendum* carente de términos mentales, evita las circularidades a las cuales daban lugar las definiciones conductistas.

La técnica empleada ha venido a llamarse “técnica Lewis-Ramsey” (cfr. Shoemaker, 1981). Tiene como base la pauta ofrecida por Ramsey (1978 [1929]) para describir una teoría con un lenguaje que denote aquellas entidades cuyas relaciones entre sí esa misma teoría dice explicar. Esta técnica ayuda sobremanera cuando la teoría en cuestión introduce términos que nombran entidades inobservables, tales como 'electrón' o 'dolor.' La pretensión que hay detrás es una pretensión del positivismo lógico, como bien anota Weatherson (2014). El objeto es reducir el discurso sobre inobservables a un discurso sobre observables. Para ello, los términos introducidos por cierta teoría —en nuestro caso, la psicología popular— son definidos echando mano de un lenguaje ya comprendido —en nuestro caso, uno que involucre términos sobre *inputs* sensoriales y *outputs* conductuales, esto es, un lenguaje físico-conductual—. La técnica Lewis-Ramsey permite extraer la denotación de los términos mentales introducidos por la psicología popular. Podemos hablar de estas denotaciones sin apelar a término mental alguno (lo que tiene el doble mérito de no apelar a inobservables y de no incurrir en definiciones circulares) y empleando únicamente un lenguaje físico-conductual.

Demos un paradigma para la ramseyficación de teorías.

Considérese que se propone una teoría T y que esta introduce los

términos ' $t_1 \dots t_n$.' Tales términos son nombres, esto es, términos que denotan entidades. En el vocabulario de T también hay términos que no son introducidos por T. Estos otros términos son los términos ' $o_1 \dots o_n$.' La teoría T se formula a través de una oración conjuntiva:

$$(T) T(t_1 \dots t_n, o_1 \dots o_n)$$

(T) dice que las entidades denotadas por los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' ocupan ciertos roles causales. También dice de estas entidades que se encuentran causalmente vinculadas con aquellas otras entidades denotadas por los términos del vocabulario que no han sido introducidos por T, esto es, por los términos ' $o_1 \dots o_n$.' (T) dice por último que las entidades denotadas por los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' guardan un vínculo causal entre sí. Ahora bien, la matriz de T se obtiene reemplazando los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' que aparecen en (T) por variables libres:

$$(\text{Matriz } T) T(x_1 \dots x_n, o_1 \dots o_n)$$

D. K. Lewis señala con pertinencia que cualquier n-tupla que satisfaga esta fórmula (es decir, cualquier conjunto de entidades cuyos nombres reemplacen las variables libres y den como resultado únicamente oraciones verdaderas) debe ser considerada una realización (instanciación o ejemplificación) de la teoría T. De este modo, si 'T' representa a la psicología popular, es posible que una n-tupla constituida por parte de nuestros estados neuronales satisfaga la matriz de T. Si esto es así, dichos estados neuronales constituyen una realización de la psicología popular.

Ahora procedamos a ramseyficar T, de modo que se puedan extraer las denotaciones de los términos ' $t_1 \dots t_n$,' y hablar de ellas empleando únicamente los términos (el lenguaje) que no ha introducido T, esto es ' $o_1 \dots o_n$.'

$$(\text{Ramsey } T) \exists x_1 \dots \exists x_n T(x_1 \dots x_n, o_1 \dots o_n)$$

La oración Ramsey de T se obtiene tras una generalización existencial de las variables libres que contiene la matriz de T. Significa literalmente que la teoría T tiene por lo menos una realización (instanciación o ejemplificación). La oración Carnap de T—o el condicional Carnap de T— se obtiene, a su vez, estableciendo una relación condicional entre la formulación de T y la oración Ramsey de T. Este

condicional tiene a la oración Ramsey de T como antecedente y a la formulación de T como consecuente.

$$(\text{Carnap } T) \exists x_1 \dots \exists x_n T(x_1 \dots x_n, o_1 \dots o_n) T(t_1 \dots t_n, o_1 \dots o_n)$$

La oración Carnap de T señala que si la teoría T tiene por lo menos una realización (instanciación o ejemplificación), entonces la teoría T es verdadera. Esto es, si la teoría T tiene por lo menos una realización (instanciación o ejemplificación), entonces los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' denotan una serie de entidades que se encuentran en las relaciones causales especificadas por (T).

De lo expuesto, inferimos la virtud de la ramseyficación de T. Gracias a este procedimiento los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' introducidos por T son eliminados y, no obstante esto, podemos hablar de las entidades denotadas por esos mismos términos. Ello quiere decir que la oración Ramsey de T captura el significado de los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' introducidos por T. Retiene el significado que T atribuye a sus términos, aunque, al mismo tiempo, prescinda de ellos. Este significado no consiste en otra cosa que en las relaciones causales que T establece entre las entidades denotadas por los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' y las entidades denotadas por los términos ' $o_1 \dots o_n$ '. Es decir, por lo especificado en (T). La especificación de estas relaciones causales se retiene en la oración Ramsey de T. De allí que se afirme que el significado de los términos ' $t_1 \dots t_n$ ' se retenga y que las entidades que estos términos denotan se extraigan. Nos quedamos con ellas, a pesar de haber eliminado los términos que T introdujo para denotarlas. Lo que queríamos era precisamente prescindir de tales términos y quedarnos con el significado que les asignaba T. Este deseo se ha visto satisfecho. Gracias a la oración Ramsey de T podemos hablar de las entidades cuyas relaciones explica T olvidándonos de los términos introducidos por T.

Apliquemos lo dicho a términos mentales como 'dolor' o 'alivio.' La teoría que los introduce es la psicología popular⁷. Esta psicología también dispone de términos que no introduce. Nos referimos específicamente a términos que denotan *inputs* sensoriales y *outputs* conductuales. Digamos que son términos físico-conductuales como 'descarga eléctrica de 220V' o 'grito'.

Estableciendo el paralelo con la exposición paradigmática de la ramseyficación, los términos mentales son los términos ' $t_1... t_n$ ' y los términos físico-conductuales son los términos ' $o_1... o_n$ '. El significado que la psicología popular confiere a los términos mentales se reduce a roles causales. Entendemos que la formulación de la psicología popular es una gran conjunción de oraciones en donde se especifica las relaciones causales que tienen entre sí las entidades denotadas por los términos mentales, así como las relaciones causales que tienen estas mismas entidades con aquellas otras entidades denotadas por los términos físico-conductuales. A juicio de D. K. Lewis, esta gran conjunción de oraciones está constituida únicamente por verdades que todos conocen, verdades que todos conocen que todos conocen, verdades que todos conocen que todos conocen que todos conocen, etc. Es decir, por verdades que ningún hablante competente está dispuesto a negar. De allí la tentación de decir que son verdades analíticas.

Siguiendo con el procedimiento de ramseyficación, reemplazaremos los términos mentales por variables libres, que luego ligaremos mediante cuantificadores existenciales. De este modo, llegaremos a hablar de las entidades denotadas por los términos mentales ' $t_1... t_n$ ' empleando únicamente los términos físico-conductuales ' $o_1... o_n$ '. Los significados que la psicología popular daba a sus términos mentales se retienen. No hay pérdida semántica. Pues estos significados no consistían sino en roles causales específicos y la referencia a dichos roles continúa presente en la oración Ramsey de la psicología popular. Aunque hayamos sido desprovistos de todos los términos mentales, la red compuesta por los significados de todos los términos mentales no se ha perdido. La oración Ramsey termina de enseñarnos que las entidades denotadas por los términos mentales son estados funcionales. El estado mental es uno y el mismo con el estado funcional. Y esta es la tesis del funcionalismo.

Para hacer más didáctico el asunto, empleemos el estilo de ramseyficación de la psicología popular propuesto por Block (1980 [1978]), y que es recogido por Shoemaker (1981) y Kim (1996), entre otros:

$$(P) P(E_1 \dots E_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m)$$

(P) es la formulación de la psicología popular. Consta, como se ha dicho, de una gran conjunción de oraciones que especifican las relaciones causales que tienen entre sí los estados mentales, así como las relaciones causales que tienen los estados mentales con los *inputs* sensoriales y los *outputs* conductuales. Para estos efectos, los términos ' $E_1 \dots E_n$ ' son términos que denotan estados mentales, los términos ' $I_1 \dots I_k$ ' son términos que denotan *inputs* sensoriales y los términos ' $O_1 \dots O_m$ ' son términos que denotan *outputs* conductuales. Todos estos términos son constantes. La matriz de la psicología popular se obtiene reemplazando los términos ' $E_1 \dots E_n$ ' por las variables libres ' $F_1 \dots F_n$ '

$$(\text{Matriz } P) P(F_1 \dots F_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m)$$

Recordando el carácter de una de las observaciones de D. K. Lewis referidas líneas más arriba, cualquier n-tupla que satisfaga esta matriz será una realización de la psicología popular. Las variables ' $F_1 \dots F_n$ ' pueden reemplazarse con éxito en nuestro caso humano por términos que hagan referencia a estados neuronales, digamos, por los términos ' $N_1 \dots N_n$ '. Estos estados son una realización de la psicología popular. Pero las mismas variables ' $F_1 \dots F_n$ ' podrían ser suplidas con igual éxito por términos que hagan referencia no a estados de nuestro cerebro, sino a estados del *hardware* de cierta computadora o a estados del cerebro de un extraterrestre cuya química no sea la del carbono. Si esto es así, dichos sistemas también serían realizaciones de la psicología popular. Desde luego, para un fiscalista de tipos (no de casos) nosotros somos la única realización de la psicología popular.

Ahora bien, la oración Ramsey de la psicología popular es consecuencia de realizar una de serie de generalizaciones existenciales en relación con cada una de las variables libres de la matriz de dicha teoría:

$$(\text{Ramsey } P) \exists F_1 \dots \exists F_n P(F_1 \dots F_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m)$$

Nótese que no se cuantifica sobre los términos físico-conductuales, pues estos son constantes y no variables. Esta oración afirma que hay por lo menos una realización (instanciación o ejemplificación) de la psicología popular

y nos permite hablar de las entidades que esta teoría dice explicar sin emplear los términos que ella misma introduce para tales efectos. O sea, gracias a la oración Ramsey de la psicología popular podemos hablar sobre las entidades denotadas por los términos mentales sin emplear términos mentales. Podemos hablar del dolor sin emplear el término 'dolor.' Lo hacemos en un lenguaje puramente físico-conductual refiriéndonos a cierto estado funcional singularizado por tal y cual rol causal específico en relación con tales y cuales *inputs* sensoriales específicos, tales y cuales *outputs* conductuales específicos y tales y cuales estados funcionales específicos adicionales. Este rol causal específico es lo que singulariza al estado funcional del caso, lo que le da una identidad definida y le confiere, en consecuencia, la condición de entidad⁸. Esta entidad es lo que nuestra psicología popular por razones puramente contingentes designa con el nombre de 'dolor'. Está claro que se trata de una entidad de segundo orden, pues su identidad le ha sido conferida por un rol causal específico y no por una constitución (o estructura) física determinadas. No hay nada más que decir acerca del dolor, nada más allá de ese rol causal. La comprensión de este hecho nos permite quedarnos con las explicaciones de la psicología popular aunque nos desprendamos de su lenguaje sobre inobservables. La naturaleza de estos inobservables no tiene un sustrato definido. Su naturaleza es un rol causal.

Pasar a dar cuenta de las mismas explicaciones de la psicología popular en un lenguaje íntegramente observacional. Tal es la virtud de las oraciones Ramsey.

Inferimos, por otro lado, que si como afirma la oración Ramsey de la psicología popular, hay por lo menos una realización de esta teoría, entonces la psicología popular es verdadera. Lo que se representa por la oración Carnap de P:

$$(\text{Carnap P}) \exists F_1 \dots \exists F_n P(F_1 \dots F_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m) \rightarrow P(E_1 \dots E_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m)$$

A efectos de brindar un esquema de definición de un término mental a partir de la técnica expuesta, piénsese que en el contexto de (P) en lugar del término mental 'E_i' tenemos al término mental familiar 'dolor'. De este modo, la variable 'F_i' reemplaza a 'dolor' en (Matriz P). Lo mismo ocurre en (Ramsey P). Ello

basta para ofrecer una definición funcional del término 'dolor' que prescindiera de cualquier término mental. La definición es la siguiente:

(Dolor) Algún x tiene (se encuentra en estado de) dolor =_{def} ser un x tal que $F_1 \dots \exists F_n T[(F_1 \dots F_n, I_1 \dots I_k, O_1 \dots O_m) \& x \text{ está en } F_1]$

El extremo izquierdo de esta definición con el uso del término 'dolor' expresa un estado mental y el extremo derecho con el uso de la conjunción '(F₁... F_n, I₁... I_k, O₁... O_m)' expresa un estado funcional. Se trata, no obstante, de dos modos de referirse a una y la misma cosa. Exhiben diferentes sentidos, pero la misma denotación; no en vano la relación de identidad ('='). El estado mental es numéricamente idéntico al estado funcional. El dolor es un rol causal.

Adaptemos la figura 3 dada en la sección anterior a los fines presentes. Allí se nos ofrecía una teoría mínima acerca del dolor. Podemos formularla como sigue:

(D) D (dolor, alivio, piedra cayendo sobre el pie, hielo colocado sobre el pie, ¡Au!, ¡Uh!)

Siendo más específicos con las relaciones causales de las que da cuenta la teoría mínima del dolor:

(D') D (Para cualquier x, si x tiene dolor y recibe el input sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x sigue teniendo dolor y exclama "¡Au!" como output conductual; si x tiene dolor y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x pasa a tener alivio y exclama "¡Uh!" como *output* conductual; si x tiene alivio y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x pasa a tener dolor y exclama "¡Au!" como *output* conductual; si x tiene alivio y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x sigue teniendo alivio y no emite *output* conductual alguno)

Reemplazando los términos mentales 'dolor' y 'alivio' por las variables predicativas 'F₁' y 'F₂,' respectivamente, la oración Ramsey de la teoría es:

(Ramsey D') $\exists F_1 \exists F_2 D$ (Para cualquier x, si x está en F₁ y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x sigue estando en F₁

y exclama “¡Au!” como *output* conductual; si x está en F_1 y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x pasa a estar en F_2 y exclama “¡Uh!” como *output* conductual; si x está en F_2 y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x pasa a estar en F_1 y exclama “¡Au!” como *output* conductual; si x está en F_2 y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x sigue estando en F_2 y no emite *output* conductual alguno)

En consecuencia, la definición de dolor es:

(Dolor D') Algún x tiene (se encuentra en estado de) dolor =_{def} $F_1 F_2 D$
[(Para cualquier x, si x está en F_1 y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x sigue estando en F_1 y exclama “¡Au!” como *output* conductual; si x está en F_1 y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x pasa a estar en F_2 y exclama “¡Uh!” como *output* conductual; si x está en F_2 y recibe el *input* sensorial de una piedra cayendo sobre su pie, x pasa a estar en F_1 y exclama “¡Au!” como *output* conductual; si x está en F_2 y recibe el *input* sensorial de un trozo de hielo colocado sobre su pie, x sigue estando en F_2 y no emite *output* conductual alguno) & x está en F_1]

Notas

¹ Agradezco al Ian Ramsey Centre for Science and Religion (ISR) de la Universidad de Oxford (específicamente a su programa “Science, Philosophy & Theology: Latin American Perspectives”) y a la Universidad Federal da Bahía (UFBA) permitirme discutir parte de este trabajo auspiciando mi participación en el taller “The Brain, the Mind, the Person”, que tuvo lugar en la ciudad de Salvador de Bahía del 15 al 19 de agosto de 2016. Los comentarios que recibí por parte del profesor Barry Smith me fueron de suma utilidad.

² Aquí sigo la línea de explicación en torno a las propiedades funcionales ofrecida por Kim (1996).

³ La explicación de Moya (2006) sobre el particular es sumamente útil. Véase también Kim (1993).

⁴ Rabossi (2004) critica esta tesis aplicada al campo de la psicología.

⁵ Shagrir (2005) ofrece un interesante e informado recorrido de la asunción y el posterior abandono del funcionalismo de máquina por parte de Putnam.

⁶ A propósito de esto, Heil (2000) hace una analogía entre los trabajos propios de

programadores e ingenieros, por un lado, y los trabajos propios de psicólogos y neurocientíficos, por el otro. Así como el programador explica el *software* (aspecto lógico) y el ingeniero explica el *hardware* (aspecto físico), y sus explicaciones no compiten entre sí ya que responden a dos niveles diferentes de organización de una misma máquina, ocurre que el psicólogo explica la mente (aspecto lógico) y el neurocientífico explica el sistema nervioso (aspecto físico), y sus explicaciones no deben ser vistas como contrapuestas. Hablan, como en el caso anterior, de dos niveles diferentes de organización de una misma máquina.

⁷ Si la teoría a ser ramseyficada no es la psicología popular, sino la psicología científica, entonces lo expuesto se llamaría psicofuncionalismo y no funcionalismo analítico.

⁸ A propósito de este razonamiento, recuérdese el eslogan de Quine (2002 [1958]) “no entidad sin identidad”. También véase Braddon-Mitchell & Jackson (2007).

Referencias bibliográficas

- Block, N. (1980 [1978]). Troubles with functionalism. En *Readings in philosophy of psychology*, Vol. I (pp. 268-305). Cambridge, EE. UU.: Harvard University Press.
- Block, N. (1996). What is functionalism? En D. M. Borchert (Ed.), *The encyclopedia of philosophy supplement*. Nueva York, EE. UU.: Simon & Schuster Macmillan. Recuperado de: <http://cogprints.org/235/1/199712008.html>.
- Braddon-Mitchell, D. & Jackson F. (2007). *Philosophy of mind and cognition*. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Byrne, A. (2011). Functionalism [material 8 del curso “Minds and machines”]. Departamento de Lingüística y Filosofía, Massachussets Institute of Technology.
- Recuperado de: http://ocw.mit.edu/courses/linguistics-and-philosophy/24-09-minds-and-machines-fall-2011/study-materials/MIT24_09F11_functionalism.pdf
- Churchland, P. M. (1981). Eliminative materialism and the propositional attitudes. *The Journal of Philosophy*, 78(2), 67-90.
- Churchland, P.S. (1986). *Neurophilosophy*. Cambridge, EE. UU.: The MIT Press.
- García-Carpintero, M. (1995). El funcionalismo. En F. Broncano (Ed.), *La mente humana, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Vol. 8 (pp. 43-76). Madrid, España: Trotta.
- Heil, J. (2000). *Philosophy of mind*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Kim, J. (1993). *Supervenience and mind*. Cambridge, EE. UU.: Cambridge University Press.
- Kim, J. (1996). *Philosophy of mind*. Boulder, EE. UU.: Westview.
- Levin, J. (2013). Functionalism. En E. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Recuperado de: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/functionism/>
- Lewis, D. K. (1972). Psychophysical and theoretical identifications. *Australasian Journal of Philosophy*, 3(50), 249-258.

- Maloney, J. C. (1999). Functionalism. En R. A. Wilson & F. C. Keil, *The MIT encyclopedia of the cognitive sciences* (pp. 332-335). Cambridge, EE. UU.: The MIT Press.
- Moya, C. (2006). *Filosofía de la mente*. Valencia, España: Universitat de València.
- Putnam, H. (1960). Minds and machines. En S. Hook (Ed.), *Dimensions of mind* (pp. 148-180). Nueva York, EE. UU.: New York University Press.
- Putnam, H. (1967). Psychological predicates. En W. H. Capitan & D. D. Merrill (Eds.), *Art, mind, and religion* (pp. 37-48). Pittsburg, EE. UU.: University of Pittsburgh Press.
- Quine, W. V. O. (1958/2002). Hablando de objetos. En *La relatividad ontológica y otros ensayos* (pp. 13-41). Madrid, España: Tecnos.
- Rabossi, E. (2004). Acerca de la autonomía de la psicología y de la universalidad de sus tipos básicos. En R. A. Martins, L. A. C. P. Martins, C. C. Silva & J. M. H. Ferreira (Eds.), *Filosofia e história da ciência no Cone Sul: 3º Encontro* (pp. 159-164). Campinas, Brasil: AFHIC.
- Ramsey, F. P. (1929/1978). Theories. En *Foundations: Essays in philosophy, logic, mathematics and economics* (pp. 101-125). Londres, Reino Unido: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Schwarz, W. (2015). Analytic functionalism. En B. Loewer & J. Schaffer (Eds.), *A companion to David Lewis* (pp. 504-518). Oxford, Reino Unido: Wiley Blackwell.
- Shagrir, O. (2005). The rise and fall of computational functionalism. En Y. Ben-Menahem (Ed.), *Hilary Putnam* (pp. 220-250). Cambridge, EE. UU.: Cambridge University Press.
- Shoemaker, S. (1981). Some varieties of functionalism. *Philosophical Topics*, 1(12), pp. 93-119.
- Weatherston, B. (2014). David Lewis. En E. Zalta (Ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Recuperado de: <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/david-lewis/>.

COMUNICACIONES CORTAS
Y AVANCES DE INVESTIGACIÓN

María Pizarro: posesión demoníaca y los nuevos controles epistémicos en el Perú colonial

María Pizarro: demoniac possession and the new epistemic controls in colonial Peru

Rubén Quiroz Ávila

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Contacto: rquiroz@unmsm.edu.pe

Resumen

Se plantea una lectura de las formas del mal en las claves teológicas y filosóficas del Perú colonial del siglo XVI. El caso fundacional de María Pizarro como un cuerpo textualizado sobre los límites de la colonización y sus narrativas legitimadoras. Además, se construye un sistema discursivo de demonización que configura el nuevo orden disciplinario. De esa manera se instalan los nuevos sistemas de control de la epistemología y, con ello, la administración eficaz de los intentos revolucionarios coloniales.

Palabras clave: María Pizarro, Perú colonial, posesión demoníaca, rebeliones peruanas.

Abstract

A reading of the forms of evil is proposed in the theological and philosophical keys of seventeenth-century colonial Peru. The founding case of María Pizarro as a textual body on the limits of colonization and its legitimating narratives. In addition, a discursive system of demonization is constructed and configures the new disciplinary order. In this way new systems of control of epistemology are installed and, with it, effective management of colonial revolutionary attempts.

Keywords: María Pizarro, Colonial Peru, Demonic possession, Peruvian rebellions.

El siglo XVI peruano, con los niveles de transformación cultural en ciernes, tiene un abanico tanto de sucesos como de líneas teóricas que nos dan cuenta de una tensa eclosión y su complejidad naciente. En torno a ello hay un evento que dispara las redes de discusión teológica en el Perú colonial. En este caso es la génesis sobre la cual se van desarrollando vehementes debates

políticos y teológicos. En 1568 una joven mujer analfabeta¹, María Pizarro, es considerada poseída por una serie de demonios y seres extraños. Por ello es vigorosamente exorcizada y luego, ante el fracaso de ello, procesada por la Inquisición. Murió en prisión en 1573. Pizarro, quien había pasado brevemente por un monasterio, dio inicio a una cadena de sucesos que agitaron nerviosamente la capital del virreinato. Su posesión demoníaca comenzó a detectarse a mediados de 1568. En una época en que la lucha contra lo demoníaco era un vector fundamental, era evidente que la importancia del caso iba *in crescendo*. Comenzó con un dolor de cabeza de tal magnitud que incluso la extremaunción parecía inevitable. Una dolencia física fue transformándose en un universo de plétora teológica. Un hermano suyo, Martín Pizarro, quien tenía conocidos en la estrenada Compañía de Jesús, solicitó el apoyo de la Orden para acompañarla espiritualmente y rezaran por su alma (Millar, 2007). Sin embargo, al ser evaluada por el Provincial de la Compañía, Jerónimo Ruiz de Portillo y Luis López, quien cumpliría un papel fundamental en el caso De la Cruz, se determinó su estatus de poseída. Pero su inexperiencia en exorcismos los llevó a solicitar ayuda a los dominicos, más curtidos en el asunto. Este grupo de predicadores citados estuvo conformado por fray Alonso Gasco, fray Alonso de Santis y fray Juan de los Ángeles. Quien se integró más bien tardíamente fue fray Francisco de la Cruz, el célebre heresiarca quemado por la Inquisición.

Jesuitas y dominicos, en junta, deciden proceder al exorcismo en secreto ya que la expectativa en la ciudad, tensada por atmósferas de idolatría, herejías y evangelización intensas, era inmensa y podría causar un caudal imprevisto de percepciones². Consecuencia mediática que, a pesar de esos esfuerzos encubiertos, no pudo evitarse, por cierto. De ese modo, la noticia de una patente posesión se convirtió en el centro de atención limeña. Ahora el demonio tenía forma de mujer.

Así, Portillo y López eran quienes tenían inicialmente la mayor carga en el exorcismo iniciado. Alonso Gasco transcribía las visiones de María, al igual que fungía de su confesor personal. Ello le permitió acceder a información

considerada hermética, la cual iba tejiendo los cruces discursivos cada vez más enrevesados. Gasco, destinado a Quito durante el proceso a la endemoniada, luego se autoinculpará y agudizará con ello el drama conspirativo de De la Cruz. Además, quemará inútilmente las transcripciones que hizo de las visiones de Pizarro, dictadas por santos y ángeles a través de ella, y será la otra víctima mortal de la Inquisición en el auto de fe de 1578. Son estos teólogos, de los más brillantes en ese momento crítico, quienes participaron durante años en dicho sumario exorcista. Además, entre ellos, se carteaban en lenguaje cifrado, lo cual indica el cuidado y la metodología misteriosa que usaban para su comunicación más vital:

[...] confiesa que escribió a fray Pedro de Toro, de esta ciudad, tres cartas cerca destas cosas y en una dellas, en cierta cifra que ellos se entendían y tenían su abecedario, le escribió que él y el dicho fray Francisco de la Cruz, eran predestinados. (Medina, 1887, p. 60)

Jerónimo Ruiz del Portillo formó parte del primer contingente jesuita llegado al Perú. Con mucho prestigio religioso y social, además con evidente influencia en la construcción del nuevo modelo de conversión, fue comisionado para liderar en Potosí, cuya concentración poblacional parecida a la de Juli favorecía la difusión del nuevo sistema de creencias. Sin embargo, este encargo no terminó bien, como lo atestigua el proceso que le abrieron por abandono de sus funciones³. Pero es su travesía de España a Lima aquello que lo va pintando como un hombre profundamente preocupado⁴ por activar rápidamente la evangelización:

Predicaba el padre Portillo y cada domingo y los días de fiesta, y aun en otros tiempos contra los vicios que reinaban en la ciudad, entre los cuales eran de mayor escándalo las modas pecaminosas y los bailes poco decentes. Mucho consiguió su celo con la gracia divina, y después de algunos meses se podía conocer una sincera enmienda en muchas personas. No se contentaron los predicadores con desarraigar el mal, sino que también aconsejaban la práctica de la virtud con la frecuencia de Sacramentos, especialmente la comunión frecuente. Esta frecuencia era casi totalmente desconocida, apenas si los fieles comulgaban una vez al año, o cuando se podía ganar algún jubileo o

indulgencia plenaria. Los padres consiguieron en muchas personas la comunión varias veces en el año, mensual y aun semanal; con grande provecho de las almas. Por ser el padre Portillo muy devoto del Santísimo Sacramento promovió con grande ardor esta devoción, especialmente en la fiesta del Corpus, que procuró se celebrase con toda solemnidad, no sólo en el día mismo de la fiesta, pero además durante toda la Octava. Para lograr este fin tuvo el Santísimo expuesto en nuestra iglesia todos los días de la Octava con solemne reserva por la tarde [...]. (Jouanen, 1941, p. 14)

El jesuita Luis López es otro personaje al que debe prestarse muchísima atención y seguirle el rastro. Hay una ruta que atribuye a López⁵ también una estratégica participación en la constitución de la tesis temprana emancipadora, por lo que fue acusado de traición y sedición contra el rey, lo cual amplía a otro nivel la probable conjura independentista. Es conveniente recalcar su relación como maestro con los jesuitas en formación, como el mestizo Blas Valera, de crucial importancia en el escenario teórico que sigue inmediatamente el Perú⁶. López fue procesado por la Inquisición desde 1579 hasta 1582. Se le consideraba autor de unos cuadernos que argüían la ilegitimidad del gobierno hispánico y un consumado antirregalista. Atacaba la base del derecho de posesión que el papado había ofertado. Es decir, la estructura misma del derecho de conquista promovida y validada por las bulas pontificias. Fue expulsado a España donde muere en Sevilla el año de 1599.

La presencia del diablo

La figura y presencia del diablo ha sido estudiada desde muchos vértices y, durante el lapso de tiempo que estamos presentando, tenía una exhibición cardinal. Es decir, es medular detenernos tanto en la conceptualización del diablo como en sus representaciones, ya que el enfrentamiento de los poderes divinos versus los diabólicos en la etapa medieval⁷ era absolutamente real (Zamora, 2003)⁸. El propio universo como tal era un inmenso campo de batalla entre el bien y el mal. La guerra contra el diablo había que darla a cada instante. De ese modo los exorcismos, con toda la ceremonia bélica, esfuerzos retóricos y físicos que suponían, era un modo indudable de hacer frente al mal apenas manifestado y

salvar al alma atormentada. Los demonios iban colonizando todo el cuerpo de María Pizarro y se iban concentrando en partes de ella: la cohorte diabólica, numerosa, múltiple y de todas las categorías que según su jerarquía se distribuían en el mapa corporal femenino. El padre nuestro, oración por excelencia para expulsar demonios, era un arma poderosa, igual que el chorreo del agua bendita como insumo ineludible. La palabra dicha, evocada, lanzada, juega un rol clave. La jerga y terminología de agravios contra los demonios además de gritados son también muchas veces procaces. Cada frase mentada, dicción aludida, tenía que ser agresiva y cruel. También las admoniciones no eran nada pacíficas (Amorth, 2010).

Los dominicos como lectores asiduos y emblemáticos de Tomás de Aquino seguían sus interpretaciones de la figura del diablo y su conceptualización del mal. Según las claves tomistas, el mal es una desviación respecto al bien (Aquino, 1950-60, parte I, cuestión 63). Todo lo que existe es bueno inherentemente, ya que procede de Dios⁹. Base epistémica también de la bondad natural de los indios y que demuestra la creación perfecta y bienhechora de Jehová y, también, evidentemente del diablo. Satanás no nació malo. Su naturaleza es angelical. Este eligió alejarse de la divinidad celestial, por lo tanto, en su libre albedrío, incorpóreo, elección completamente intelectual, ya que al no tener cuerpo ningún conocimiento proviene de él, intenta atraer y seducir a todos hacia el mal. Para el Doctor Angélico el diablo no es la causa del mal pero sí quien lo promueve, estimula y requiere. Cada pecador suma en su cruzada contra Dios. Su ejército de esa manera se incrementa. Por ello puede temporalmente poseer un cuerpo humano así como también puede abandonarlo, es más, se debe expulsarlo. De tal forma el exorcismo adquiere una dimensión guerrera directa. Enfrentarse a la corte demoníaca es un campo de batalla deseado y un privilegio. Así adquiere sentido el imperativo bíblico de Mateo 12:28, “Pero si yo por el Espíritu de Dios echo fuera los demonios, ciertamente ha llegado a vosotros el reino de Dios”. Jesús los había expulsado de manera contundente y, ese poder, se lo había extendido a sus apóstoles y sus seguidores. Hay que vencer siempre al

diablo. El exorcismo es una preciosa oportunidad para ello y una demostración de poder contra Satán. Es que el diablo, en esa lógica, no es una figura literaria, es plenamente real y existe.

Al parecer se usaba el *Malleus maleficarum* de Heinrich Kramer y Jakob Sprenger, publicado en 1490, y como manual el *Liber Sacerdotalis* (1523), del dominico Alberto Castellani, de amplia difusión para los casos de exorcismo¹⁰. Por ello los protocolos estaban bosquejados aunque no rigurosamente estandarizados en ese momento. Asimismo, el uso del *pater noster* tridentino, que no es otro más que la reafirmación del niceno-constantinopolitano, como herramienta energética antidiabólica y recordatorio teológico manifiesto a los demonios a ser desalojados. Las oraciones inician la cruzada. A través del exorcista, la Iglesia se manifiesta e imperativamente comienza el duelo guerrero¹¹. En eso es rotundo el final de la plegaria doctrinaria: *Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Amen*. Eso. Liberarse del mal. Además, el poder de Cristo en ello es imprescindible para el triunfo de la admonición. Con precisión lo indica el evangelio de San Marcos, capítulo 1, ante un conocido caso de posesión bíblica:

- 25 Pero Jesús le reprendió, diciendo: ¡Cállate, y sal de él!
- 26 Y el espíritu inmundo, sacudiéndole con violencia, y clamando a gran voz, salió de él.
- 27 Y todos se asombraron, de tal manera que discutían entre sí, diciendo: ¿Qué es esto? ¿Qué nueva doctrina es esta, que con autoridad manda aun a los espíritus inmundos, y le obedecen?

La condición inmaterial del diablo facilita que pueda optar por aparecer de las maneras físicas que considere (Balducci, 1990). Se sirve de un cuerpo. Puede ser un súcubo, íncubo, guapo galán o bellísima mujer, con diversas formas de animales, de colores, preferentemente el negro y el rojo, además de los consabidos cuernos, claro. La representación figurativa tenía un determinado catálogo y también sus límites plásticos conocidos. El demonio tampoco puede ser de cualquier manera. Tiene una organización¹². Por ello, reconocer el

nombre de los demonios es fundamental pues señala su debilitamiento. En tanto se resistan a decir o revelar sus nombres, es signo aún de su fortaleza y hay que reiterar las técnicas exorcistas. En tal sentido, hay que exigirles que digan su nombre. Ubicarlos nominalmente se considera el inicio de su derrota. El procedimiento de liberar del mal a la persona toma muchas sesiones y fue, para los exorcistas coloniales, sumamente agotador, al parecer.

Hay un referente icónico que conjetura el tono de los mensajes. Dejan de ser un elemento pasivo e inocuo para transformarse en preceptos celestiales. La transferencia del mensaje y su autoridad depende de quien la emite. Así, además de saber qué demonio es el que habla, es indispensable conocer el inventario de personajes que también formulan recados con diversos objetivos. Esas figuras son los ángeles, arcángeles o la misma Virgen María. Sin embargo, una imagen escolta permanentemente a María Pizarro. Esa figura es la del ángel guardián, es decir, su custodio personal, que se supone todos los humanos tienen y que Dios ha designado para su protección. Se dice en Éxodo 23:20, “He aquí yo envío mi Ángel delante de ti para que te guarde en el camino, y te introduzca en el lugar que yo he preparado”. Además, los seguidores del aquinatense manejan la tesis de la custodia angelical tal como lo señala en la respuesta al artículo 2: “A cada hombre, ¿le corresponde o no le corresponde un ángel custodio?”, de la Suma Teológica en la parte I, cuestión 113 (Aquino, 1950-1960):

Ángeles diversos están destinados a la custodia de los diversos hombres custodiados. El porqué de esto radica en que la guarda angelica es una ejecución de la divina Providencia sobre los hombres. Pero la providencia que Dios tiene sobre los hombres es distinta de la que tiene sobre las otras criaturas corruptibles, por tener el hombre y las demás criaturas distinta relación a la incorruptibilidad, pues los hombres no sólo son incorruptibles en cuanto a su especie común, sino también en cuanto a sus propias formas singulares, que son las almas racionales, lo cual no puede decirse de las otras cosas corruptibles. Es evidente, por otra parte, que la providencia de Dios se ocupa principalmente de aquellas cosas que permanecen perpetuamente; en cambio, de las cosas transitorias se ocupa en cuanto las ordena a las perpetuas. Así, pues, la providencia de Dios está en relación con cada uno de los hombres en particular como está

en relación con cada uno de los géneros o especies de las cosas corruptibles. Ahora bien, según Gregorio, diversos órdenes angélicos son destinados a los diversos géneros de cosas. Ejemplo: Las Potestades, a ahuyentar a los demonios; las Virtudes, a obrar milagros en las cosas corpóreas; y es también muy verosímil que estén destinados diversos ángeles de un mismo orden a la guarda de las diversas especies de seres. Por lo tanto, es también muy conforme a razón que sean destinados diversos ángeles en particular para la guarda de los diversos nombres.

Este ser angelical tiene como misión primordial salvaguardar al individuo en su camino a la salvación. Entonces tiene una labor personalísima muy dura y permanente. En este caso va a cumplir un rol que direcciona los acontecimientos. Es decir, no es lo mismo una posesa en la cual es solo la corte demoníaca quien se anuncia y establece la querella, sino la aparición de visiones donde se expresan más bien personajes celestiales.

De ese modo, la estrategia exorcista adquiere otro cariz. Es verdad que, para los dominicos y jesuitas, como lo sostiene toda la tradición bíblica, el demonio es muy sagaz y un experto embaucador. Por lo tanto, para saber las diferencias del engaño hay que acudir a la lucidez y una minuciosidad histórica. Sin embargo, los exorcistas ahora revisan sus propósitos y se atienen a reparar en la potestad de los emisores. De ese modo, caída la barrera de solo expulsar demonios, la atención activa exégesis proféticas y pesquisas teológicas.

El corpus bíblico reconoce tres ángeles —Miguel, Gabriel y Rafael—, cuyo supremo valor se notará en tanto mensajeros de indispensables noticias para la humanidad. Y quien aparece reiteradamente es el arcángel Gabriel. Este mensajero es sumamente especial ya que su presencia y anunciación de buenas nuevas ha sido fundamental para la historia en general. Anunció al anciano sacerdote Zacarías la llegada de un profeta que divulgaría el giro hacia Dios a través de su hijo en la Tierra. Cito de Lucas 1:13, “Pero el ángel le dijo: Zacarías, no temas; porque tu oración ha sido oída, y tu mujer Elisabet te dará a luz un hijo, y llamarás su nombre Juan”. Semejante anuncio iba a conmover el futuro. Por lo tanto, bajo esa línea teleológica la aparición del profeta fue previa a la aparición

del héroe principal. Además, pregona su nombre. Y con ello remarca su misión: Lucas 1:19: “Respondiendo el ángel, le dijo: Yo soy Gabriel, que estoy delante de Dios; y he sido enviado a hablarte, y darte estas buenas nuevas”. De ese modo, Juan Bautista, estaba previsto desde la planificación divina. El maravilloso emisario notificaba un hecho indefectible. La otra aparición espectacular es ante María para darle a conocer el nacimiento de Jesús. Cito de Lucas 1:

- 26 Al sexto mes el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret,
- 27 a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de la virgen era María.
- 28 Y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre las mujeres.
- 29 Mas ella, cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba qué salutación sería esta.
- 30 Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios.
- 31 Y ahora, concebirás en tu vientre, y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre Jesús.
- 32 Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo; y el Señor Dios le dará el trono de David su padre;
- 33 y reinará sobre la casa de Jacob para siempre, y su reino no tendrá fin.

Gabriel, además de anunciar buenas nuevas es también el emisario del fin del mundo. Así fue su aparición ante el profeta Daniel. Anoto de Daniel 8:

- 116 Y oí una voz de hombre entre las riberas del Ulai, que gritó y dijo: Gabriel, enseña a éste la visión.
- 17 Vino luego cerca de donde yo estaba; y con su venida me asombré, y me postré sobre mi rostro. Pero él me dijo: Entiende, hijo de hombre, porque la visión es para el tiempo del fin.
- 18 Mientras él hablaba conmigo, caí dormido en tierra sobre mi rostro; y él me tocó, y me hizo estar en pie.
- 19 Y dijo: He aquí yo te enseñaré lo que ha de venir al fin de la ira; porque eso es para el tiempo del fin.

Bajo esa argumentación, los mensajes de Gabriel son esenciales. Considerando su formidable jerarquía, ergo, se convierte en protagonista de las

ahora visiones de María. Una de las visiones más considerables es su desposorio con Cristo: “Confiesa cómo la dicha doña María. le dixo a él y a fray Francisco aquella vision quando se avia desposado con Jesuchristo y que todo lo creyan” (Medina, 1887, p. 194). Vinculación que debería originar un grado de autoridad absolutamente distinta. Este ceñía la situación a una línea mística. Recordemos que en años posteriores, en 1617, Rosa de Lima iba a ser la esposa más célebre¹³ en estas nupcias espirituales. Entonces, la raya que separaba una posición mística y la acusación por alumbradismo¹⁴ era totalmente endeble. Así es que Pizarro, como es coherente con los resultados, no fue leída como una esposa de Jesucristo. El cuestionamiento era esquemático. Según el orden de la vida mística esta se divide en: penitente, iluminativa y unitiva, donde es finalmente el abrazo cumbre con el Señor. No hay indicios en la documentación que consultamos donde se señale que María Pizarro haya pasado por esas etapas.

De ese modo, su fortaleza mayor se centra en que es un instrumento corporal para que el ángel Gabriel comunicara cuestiones significativas:

Cuenta cómo decía ella que vía aquel armado y cómo la hacía muchos buenos sermones, cómo le avían conjurado y avía dicho que era el ángel de la guarda, y que la dicha doña María le avía dicho que vía en su frente del dicho fray Pedro un Jesus de oro y encima un escudito con las armas de sancto Domingo; y dice, asimismo, cómo la dicha decía que vía, sin el armado, otros sanctos, que eran sanct Dionicio, sanct Sebastian, y que el armado tenya una varita de oro en la mano, y que despues le vió en figura de ángel. (Medina, 1887, p. 61)

Ante la legitimidad de la presencia del ángel mensajero, el discernimiento de las señales requiere otra evaluación. De ese modo, María Pizarro es examinada ahora desde otra perspectiva. Ya no es una mujer posesa sino un dispositivo celestial. Por lo tanto, lo que se pueda decodificar de los mensajes divinos sirve para acoplarlos con el clima histórico y resemantizar los hechos. Entonces, el martirio de San Dionisio —el santo sin cabeza—, uno de los primeros en padecer terriblemente las persecuciones contra los cristianos en el siglo III, reaparece como signo de heroísmo en el sufrimiento. A ello se acopla

perfectamente la figura de San Sebastián, célebre en la iconografía católica por su trágica imagen donde es atravesado por sinnúmero de flechas por su elección religiosa también en el siglo III. Así, con esas apariciones coloniales, se conecta a un martirologio oficial y mayor.

Y a dicha doña María Pizarro se prendió y secuestraron sus bienes y presa, en las confesiones que haze, dize que un día acabándola de exorcizar fray Alonso Gaseo, avía visto dos hombres vestidos con albas blancas, el uno tenía un rrétulo en la mano y el otro una mitra en la cabeza y traya la cabeza cortada en las manos, el qual decia que era Sant Dionisio, y otro desnudo y lleno de heridas y las manos atadas, que era San Sebastian y San Josep, y los dos de las albas decian que eran ángeles, y el uno decia que era Gabriel, embaxador de Nuestra Señora, y el que traya un rrétulo en la mano le avia dicho que le enbiaba Jesuchristo por su ayo, y gue a Sant Dionisio pusieron una silla muy alta con muchos terciopelos y un estrado, y lo pusieron el de las manos atadas y el otro ángel, y estando así sentado, le avia echo un sermón, diciéndola que Dios la quería mucho porque le avia costado mucho y por ninguna cosa que hiciese no desconfiase de Dios, y que esto no lo avia visto nadie sino ella, que hablaría con ellos como si hablara con otras personas. (Medina, 1887, pp. 68-69).

Sin embargo, la aventura religiosa recién empezaba. Los comunicados angelicales, los mensajes celestiales, las profecías, las elucubraciones teológicas, las discordias teóricas inaugurales, las incógnitas cada vez más cuestionadoras del *statu quo* van a seguir su conflictivo camino que llegará a su clímax con la relectura revolucionaria que plantea Francisco de la Cruz. Así, el cuadro de las contiendas teóricas va adoptando mayor complejidad y también una feroz respuesta del Imperio. De ese modo, el factor María Pizarro como disparador de la componenda teórica posterior, nos da hilos conductores ineludibles para comprender con mayor propiedad los procesos de resistencias nacientes a la imposición colonial.

Notas

¹¹ “[...] rudo y corto entendimiento y no aplicado a saber ni aún del oficio de mujeres que es labrar y coser, y así no sabe leer, ni tañer, ni otros ejercicios”; amén de endosarle otro cúmulo de defectos, como el ser “mal inclinada, impaciente, presuntuosa, envidiosa y mentirosa” (Millar, 2007, p. 382).

¹² “Destaquemos que era muy complicado para la gente de la cercana comunidad de María demostrar contundentemente que sus argumentos eran irracionales o teológicamente erróneos. El imaginario usado, en ese caso, estaba en perfecta sintonía con las expectativas y sensibilidades de los habitantes de Lima.” (Redden, 2008, p. 48; traducción del autor).

¹³ Véase el proceso inquisitorial de 1587: “Proceso criminal contra el padre Jerónimo Ruiz del Portillo, jesuita, vecino de Potosí (Bolivia), comisario del Tribunal de la Inquisición en la dicha ciudad, por dejación de funciones. Fue denunciado por Antonio Escobar, mercedario”. Código de referencia: ES.28079.AHN/1.1.1.4.14.1//INQUISICIÓN,1646, Exp. 4.

¹⁴ Envío en 1573 al Cuzco a Alonso de Barzana, Bartolomé de Santiago y Blas Valera, quienes dominaban el quechua y el aimara, para facilitar la evangelización. Valera se ordenó sacerdote en 1574, a su llegada a la capital andina.

¹⁵ Jiménez de la Espada, primero, y luego Pierre Duviols, le atribuyen la autoría del anónimo *De las costumbres antiguas de los naturales del antiguo Pirú* (1594). Otros investigadores como Manuel Gonzales de la Rosa, José Toribio Polo y León Lopetegui lo adjudican a Blas Valera. Es considerado como uno de los enigmas más importantes de las crónicas postoledanas (Albertin, 2008). En todo caso, es una categórica respuesta a Polo de Ondegardo y, según el anónimo, su influencia nefasta en las crónicas posteriores. Además, minuciosamente rebatía las tesis antropofágicas sobre los peruanos.

¹⁶ Refiero un durísimo debate sobre las vinculaciones de una posible conspiración jesuita. Esto ha llevado a sostener a Laura Laurecch que *la Nueva Corónica y Buen Gobierno* no es un texto producido por Guaman Poma sino por Blas Valera. Esta tesis alucinante ha sido rebatida contundentemente por Rolena Adorno (1998, 2000) y otros especialistas.

¹⁷ “Nunca antes la figura del diablo había estado tan presente en la Historia occidental como durante los siglos XVI y XVII y, en lo sucesivo, jamás lo volverá a estar. En el periodo que discurre entre 1550 y 1680 tomó forma un modelo diabólico desesperante, mordaz y angustiante, condicionado por las circunstancias que golpearon a una Europa rasgada a causa de las guerras de religión” (Zamora, 2008, p. 411).

¹⁸ Russell sostiene brillantemente: “El mal real, absoluto exige que lo veamos. Nos amenaza a cada uno y a todos. Si no lo examinamos corremos grave peligro. Y de ningún modo podemos trivializarlo. Si no se le percibe como la personificación del mal real, el diablo pierde todo sentido” (Russell, 1995, p. 18).

¹⁹ “Todo lo que existe, por el simple hecho de existir, tiende naturalmente a algún bien, ya que procede de un principio bueno” (Aquino, 1950-60, Art. 4, respuesta a las tres objeciones).

¹¹⁰ En 1614, el *Rituale Romanum* de exorcismos fue autorizado por el papa Paulo V y convertido recién en manual oficial.

¹¹¹ “El proceso de formación de la demonología quedó así completado. El mal, tras su caída, se fragmentó en una amplia serie de representaciones tangibles y visibles que eran clasificadas en una jerarquía que tenía su correlato no solo con la angélica, sino también con la feudal. Todos ellos dispusieron de poderes sobrenaturales y excepcionales, a través de los que rindieron pleitesía absoluta a su señor, Satanás” (Zamora, 2008, p. 389).

¹¹² Es en *Acercas de la jerarquía celeste* de Pseudo-Dionisio Areopagita (siglos V-VI), donde se describe la estructura de la sociedad angelical.

¹¹³ El antecedente más visible en la tradición cristiana es la dominica Santa Catalina de Siena (1347-1380), quien también se había casado con Cristo.

¹¹⁴ La lectura de un mesianismo apocalíptico en mujeres fue combatida de nuevo por la Inquisición limeña en el siglo XVII, luego del caso Rosa de Lima. Además, se narra una situación interesante en esta línea de relectura del Apocalipsis en América. Cito: “Aquí mencionaba que tras la muerte de Rosa la había visto glorificada unas cincuenta veces, cercada de cientos de ángeles, con una palma en la mano y sembrado su cuerpo de rosas blancas y rojas. Antes de morir, ella le había prometido pedirle a Dios mercedes para él, y Del Castillo le atribuía a ella todos sus nuevos dones visionarios y proféticos con los que pretendía haber podido descifrar los vaticinios proféticos del Antiguo y del Nuevo Testamento a la luz del Apocalipsis” (Mujica, 2001, p. 523).

Referencias bibliográficas

- Adorno, R. (1998). Criterios de comprobación: el manuscrito Miccinelli de Nápoles y las crónicas de la conquista del Perú. *Anthropológica*, 16, 369-394.
- Adorno, R. (2000). Contenidos y contradicciones: la obra de Felipe Guaman Poma y las aseveraciones acerca de Blas Valera. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 2, [s. p.]. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Adorno.htm>
- Albertin, Ch. (Ed.). (2008). *De las costumbres antiguas de los naturales del antiguo Perú*. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert.
- Amorth, G. (2010). *Memorias de un exorcista. Mi lucha contra Satanás*. Barcelona, España: Urano.
- Aquino, T. (1950-1960). *Suma Teológica*. Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Balducci, C. (1990). *El diablo existe y se puede reconocerlo*. Bogotá, Colombia: Ediciones Paulinas.
- Jouanen, J. (1941). *Historia de la Compañía de Jesús en la Antigua Provincia de Quito: 1570-1774*, tomo I. Quito, Ecuador: Editorial Ecuatoriana.
- Medina, J. T. (1887). *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1620)*, tomo I. Santiago, Chile: Gutenberg.
- Millar, R. (2007, julio-diciembre). Entre ángeles y demonios. María Pizarro y la inquisición de Lima 1550-1573. *Historia*, 40(2), 379-417.
- Mujica, R. (2001). Aproximaciones apocalípticas a los “desposorios místicos” de Santa Rosa de Lima. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 10, 522-529. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35501049>
- Redden, A. (2008). *Diabolism in Colonial Peru, 1560-1750*. Cambridge, EE. UU.: Pickering & Chatto.
- Russel, J. B. (1995). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona, España: Editorial Laertes.
- Zamora Calvo, M. J. (2003). Posesiones y exorcismos en la Europa barroca. *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 3,

213-229.

Zamora Calvo, M. J. (2008). Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII. *Edad de oro*, 27, 411-445.

César Moro: Poeta Híbrido Y Transnacional

César Moro: Hybrid And Transnational Poet

Yolanda Westphalen Rodríguez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

yolanda.westphalen@gmail.com

Resumen

La eufonía, esa sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras, es un componente decisivo de la poética moreana y clave en la elección del francés como lengua de escritura. Así, el artículo abordará tres aspectos de la problemática del uso de la lengua en la obra de César Moro. En primer lugar, su definición como un escritor bilingüe de expresión francesa; en segundo lugar, su adopción del francés como parte de un transnacionalismo surrealista; y, por último, las características de su hibridismo intercultural francófono que lo llevó a construir su propia diglosia poética y cultural.

Palabras clave: César Moro, surrealismo, diglosia, interlengua, hibridismo intercultural

Abstract

Euphony, that pleasing sonority that results from the correct combination of the acoustic elements of the words, is a decisive component of Moro's poetry and key in the choice of French as his language of writing. Thus, the paper will address three aspects of the problem of the use of language in César Moro's work. First, his definition as a bilingual writer of French-expression; Secondly, its adoption of French as part of a surrealist transnationalism; And, last, the characteristics of his Francophone intercultural hybridism that led him to build his own poetic and cultural diglossia.

Keywords: César Moro, surrealism, diglossia, interlanguage, intercultural hybridism

Introducción

En su ensayo “Las lenguas y la poesía”, Emilio Adolfo Westphalen (1984) hace un paralelo entre José María Arguedas y César Moro que le sirve para reflexionar sobre los problemas literarios de la relación entre las lenguas en el caso de los escritores bilingües. En él afirma: “La mayor parte de los poemas publicados e

inéditos de Moro fueron escritos en francés —pero la serie de *La tortuga ecuestre* lo fue en español y por los mismos años en que escribía *Lettre d'amour*". Reflexiona el crítico y poeta peruano sobre uno de los aspectos más destacados de la conformación del campo intelectual de las décadas del 30 y del 40 del siglo XX: la postura desarrollada por los principales intelectuales de lo que denominaré el frente antioligárquico ante la problemática lingüística y cultural en las que se expresaban las literaturas peruanas, y la conciencia cada vez mayor de la importancia de la lengua como materia prima del arte verbal y de toda reflexión metaliteraria. Se trataba no solo de hacer uso de una lengua, sino de explorar sus mecanismos de creatividad. Para lograr transmitir una infinitud de mensajes nuevos, se debían crear enunciados que nunca antes habían sido producidos, ampliar el universo semántico del sistema lingüístico a partir de alterar y jugar con los elementos composicionales y las estructuras recurrentes¹. Todas las virtualidades del sistema debían ser exploradas, incluso aquellos caminos considerados cerrados o imposibles desde el punto de vista tradicional de las estructuras de la lengua estándar.

Sin embargo, no solo se trataba de descubrir nuevas potencialidades creativas en su propia lengua materna, sino de rastrear los mecanismos de creatividad en el proceso de apropiación de otros idiomas, revelar los sustratos de la lengua origen y las formas de apropiación de la lengua objetivo; lo interesante no era convertir la una en la otra, sino descubrir el proceso de identidad y diferencia en las relaciones interlingüísticas, además de descentrar los universos semióticos estables desde los márgenes. Moro lo hizo a partir de dos idiomas considerados centrales en el mundo occidental, el castellano y el francés, y Arguedas empleando la lengua del colonizado y la del colonizador, el quechua y el español. El bilingüismo, el multilingüismo y el translingüismo fueron, por lo tanto, considerados favorables para las incursiones en nuevos territorios culturales y en la apropiación de los mecanismos multilingüísticos y multiculturales de creación. En esta oportunidad voy a referirme a uno de los aspectos más destacados de la obra de Moro: el hecho de que haya producido casi la integridad de su creación

lirica y dramática en francés e incluso, tal como se ha revelado en la correspondencia que le dirigió a Emilio Adolfo Westphalen, casi la mayoría de sus cartas, lo que confirma la elección del francés como su lengua poética y de escritura. El artículo abordará tres aspectos de la problemática del uso de la lengua en la obra de César Moro. En primer lugar, su definición como un escritor bilingüe de expresión francesa; en segundo lugar, su adopción del francés como parte de un transnacionalismo surrealista; y, por último, las características de su hibridismo intercultural francófono que lo llevó a construir su propia diglosia poética y cultural.

Escritor bilingüe y escritura de expresión francesa

En su libro *Poétique francophones*, Dominique Combe señala lo siguiente: “La langue 'd'écriture', seule, définit le texte francophone comme texte littéraire”² (1995, p. 25). Este requisito mínimo es, sin embargo, también complejo. Queda así por definir desde cuándo se elige el francés, por qué se lo adopta como lengua de escritura y qué tipo de francés se habla. Hay que considerar, igualmente, la distinción entre los géneros del discurso ordinario y los géneros literarios propiamente dichos, porque estos últimos varían de acuerdo con cada cultura. Se requiere que el texto, y no solo el metatexto o el paratexto se escriba en francés y que haya una continuidad en el uso de esta lengua. En cierta medida, supone un proyecto de escritura realizado esencialmente en francés, aunque este puede combinarse con el uso de otra u otras lenguas, como sucedió con el castellano en el caso de Moro.

La elección del francés como lengua de escritura tuvo en Moro características específicas. Fue un aprendizaje tardío, dado que recién lo adquirió como segunda lengua a partir de su viaje y permanencia en Francia de 1925 a 1933, es decir, entre los 22 y 30 años de edad. En este periodo eligió una poética, el surrealismo, y una lengua, el francés, como medio de expresión artística. Se trató, en suma, de un renacimiento y de la construcción consciente y deliberada de una nueva identidad, proceso que el artista ya había iniciado en Lima en 1923 cuando decidió cambiar su nombre de Alfredo Quíspez Asín Mas a

César Moro. En una carta dirigida a su hermano Carlos explica el porqué de tal decisión:

La cuestión esa del nombre ha sido siempre para mí una tortura y naturalmente he tratado de sacudírmela. Cuando llegó tu carta hace cuatro o cinco días, ya tenía —después de mucho pensar y no encontrar— ya tenía un nombre: CÉSAR MORO [...]. No sé qué te parecerá el nombre; a mí me suena bien, es eufónico. Conste que no es de mi invención, y esto me friega, lo encontré en un libro de Gómez de la Serna. Felizmente no es un personaje importante ni interesante. [...] Por supuesto cuando me escribas pondrás en el sobre: Sr. Don César Moro. (En Coyné, 2015, p. 65)

La eufonía, esa sonoridad agradable que resulta de la acertada combinación de los elementos acústicos de las palabras, es un componente decisivo de la poética moreana y clave en la elección del francés como lengua de escritura. Se puede señalar que la suya es una escritura ligada a una oralidad, distinta a la del castellano pero oralidad al fin y al cabo. La importancia de la sonoridad a nivel poético apunta a una poesía para ser leída en voz alta, porque la materialidad del significante es parte de su sentido. En el caso de la correspondencia, la escritura se enfoca en reproducir y simular la oralidad del coloquio, el flujo conversacional, por eso no importan las graffias ni la corrección ortográfica (las consonantes dobles escritas con solo una consonante o la escritura “*tu est*”), sino la pronunciación. Mientras la pronunciación no varíe, como en los dos ejemplos antes mencionados, la oralidad de la conversación y su función comunicativa se garantizan.

A diferencia del castellano estándar que tiene 5 vocales y 19 consonantes, el francés estándar posee de 20 a 21 consonantes y de 11 a 16 vocales, según la forma de contar. La elección del francés por Moro pudo tener que ver, por ende, con las posibilidades fónicas y eufónicas que la lengua le brindaba y que correspondían con su búsqueda y propuesta poética surrealista. La riqueza del sistema vocálico y consonántico del francés parece haberse convertido en elemento clave para la obra poética de Moro³. Lo que producen estos efectos fónicos en el lector es una impresión material hecha en y a través de los sentidos. El poeta busca que el lector siga un método de conocimiento

alternativo que va de la sensación a la percepción y de ahí a una aprehensión vivencial de la realidad. El significante debe permitir la asociación y la evocación más allá de los límites de un sistema lingüístico. La asunción de un nuevo idioma de expresión va de la mano, entonces, de la elección de una nueva poética que corresponda con su nueva identidad, en la que la poesía y el arte son vistos como una nueva forma de vida.

La apropiación del francés como lengua de escritura y la capacidad de jugar con el significante de dicha lengua (por ejemplo, el juego con las palabras *l'amer* [lo amargo], y *la mer* [la mar] transmite la imagen de lo salobre y amargo del mar) es más notable en Moro dado que solo tuvo ocho años de inmersión lingüística. En ellos utilizó indistintamente el francés como lengua coloquial y lengua de escritura; Moro nunca regresó a Francia, pero escribió casi todos sus poemas, su prosa poética, su pieza de teatro y hasta parte de su correspondencia en francés. Su bilingüismo era en realidad una diglosia porque si bien escribía en francés, mientras estuvo en el Perú y México tenía que expresarse en castellano. Dado que el francés no era una lengua nacional ni administrativa en estos países, la comunicación pública —oral y escrita—, la tuvo que hacer en español. Así, las conferencias que dio en Lima o México, los ensayos publicados en revistas peruanas como *El Uso de la Palabra* y *Las Moradas* o mexicanas como *El Hijo Pródigo*, los manifiestos como el que escribió para la Exposición Internacional Surrealista en 1940 en México, todos los publicó en castellano. Reservó el francés para su obra artística y literaria, para algunos panfletos como *El obispo embotellado*, y para la comunicación oral y escrita con los amigos y allegados surrealistas. Su poesía, los textos insertados en *collages* o pinturas, las cartas a Westphalen y su comunicación con el grupo surrealista en México la realizó sobre todo en francés.

Las razones que tuvo en mente para tomar tal decisión probablemente no se sepan nunca. Lo que sí puede hacerse es estudiar las implicancias de tal decisión en el contexto histórico, social y cultural de su época, así como en las condiciones individuales de su propia vida. Se puede deducir, en tal sentido, el

contenido simbólico de ese gesto y frente a qué propuestas y fuerzas el bilingüismo se erigió ante él como una opción.

Moro y el transnacionalismo surrealista

La elección del francés no tiene para Moro los visos neocolonialistas e imperialistas que tuvo y tiene para los escritores de las antiguas colonias francesas. La lengua colonial en el Perú fue el castellano, que se encontró en una situación de diglosia respecto de las lenguas nativas ancestrales. El debate planteado a inicios del siglo XX sobre el objeto de estudio de la literatura peruana, el corpus y la lengua en la que esta se expresa puso en primer plano las opciones contradictorias y visiones ideológicas contrapuestas de los diversos actores del campo literario. Un sector importante de los estudiosos de la literatura ligado al poder oligárquico (José de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón) postuló una postura de corte criolla hispanista. Los indigenistas, por su parte, planteaban una literatura en castellano, pero que incorporara el legado indígena porque, según ellos, la presencia de la tradición histórica y el folclore son elementos indispensables para lograr una simbiosis de lo quechua con lo criollo y producir así una literatura auténticamente nacional. José Carlos Mariátegui anunció la posibilidad de una literatura indígena, pero advierte que esta aún no existe. Las dos posturas en disputa en el campo literario de la época eran, entonces, entre los criollos hispanistas y los indigenistas, el francés no era ni lengua nacional ni del colonizador, solo era hablado por sectores de la *intelligentsia* y de la élite cultural, o por los diplomáticos.

La decisión de Moro subvierte los términos del debate sobre la lengua y su papel en la formación del campo intelectual y literario peruano. El debate mostraba la aceptación, implícita o explícita, por parte del sector dominante del campo intelectual, tanto de la existencia de una situación de diglosia en el Perú en la que el español se ha impuesto como la lengua dominante respecto del quechua, el aimara y las lenguas amazónicas, como de la justificación ideológica del colonizador y sus argumentos sobre la supuesta universalidad, racionalidad y superioridad intelectual del castellano debido a su capacidad de abstracción y

categorización, así como por su papel de lengua general y articulador de la tradición histórica⁴. La posición, incluso de los intelectuales más avanzados como José María Arguedas, no discutía la necesidad de una narrativa contemporánea en lenguas nativas, sino modificar el castellano al incorporar el léxico, la sintaxis y la visión del mundo andino en sus relatos. Arguedas conservó el quechua para la poesía y la recopilación y transcripción de huainos, leyendas y cuentos ancestrales, a los que consideraba géneros propios dentro del universo andino. Su propuesta de escribir obras de dichos géneros en quechua, incluso en formato bilingüe, implicaba no solo convertir al hablante de lenguas nativas en sujeto de la escritura, sino crear un nuevo público lector.

Si el castellano mantenía su posición dominante en la situación de diglosia, ello se debía al prestigio de la lengua escrita, lo que la convertía en el mundo intelectual peruano en portadora de la tradición científica y literaria respecto de las demás lenguas del Perú. Moro creó su propia diglosia, convirtió al castellano en la lengua oral y subordinada al francés; simbólicamente lo que hizo fue colocar al castellano en la situación de inferioridad en que este ponía a las lenguas nativas. El francés se convirtió, para él, en la lengua de escritura y de prestigio y el castellano en la lengua cotidiana y de oralidad. Pero Moro no eligió el francés en función de los clásicos estereotipos asociados a dicha lengua: su supuesto carácter racional y universal, argumentos etnocentristas utilizados por la Francia colonizadora e interiorizada o introyectada por los colonizados del área de influencia francófona. Moro adoptó el francés como una especie de lengua franca del surrealismo y para él representó el medio para expresar su oposición a las posturas de ambos sectores en pugna del campo literario peruano.

La opción por la lengua franca del surrealismo representaba, más bien, la oposición a la racionalidad occidental y la apuesta por la liberación del lenguaje de todo sentido para convertirlo, a través de la poesía y la escritura automática, en un medio de acceso a una realidad otra, emocional, de imaginación y sensibilidad. El francés para Moro era la lengua vehicular de un

identidad del sujeto de enunciación.

Diglosia

El concepto de interlengua ha sido desarrollado en el campo de la didáctica de las lenguas y se apoya en los estudios de la lingüística cognitiva (Alexopoulou 2010). Se entiende por ella la lengua que se forma en el practicante de una lengua extranjera cuando se este ve confrontado con el aprendizaje de los elementos de dicha lengua. La versión de la lengua objetivo que el estudiante posee no coincide plenamente con la de la lengua en proceso de adquisición.

Lo novedoso de esta aproximación al estudio del aprendizaje de las lenguas es la postura adoptada frente a los “errores” cometidos por los estudiantes de lengua extranjera. Desde esta visión, los practicantes de una lengua extranjera están dotados para usar habilidades cognitivas de manera creativa; es decir, elaboran hipótesis sobre la estructura de la lengua objetivo, construyen modelos que ponen a prueba y los modifican si no resultan adecuados. En cada etapa del aprendizaje se desarrolla un sistema transitorio del lenguaje que no es equivalente ni a la primera ni a la segunda lengua: se constituye así una interlengua.

Aplicada a la obra de Moro y su uso del francés, este concepto se revela como sumamente pertinente. Obviamente, su dominio del francés debe de haber pasado por diversas etapas, pero es importante hacer consciente este territorio liminar de hibridez lingüística como parte de su escritura. Si bien es notoria una mayor presencia de “errores” o interferencias en la correspondencia dirigida a Westphalen que en su poesía, lo que puede explicarse por la distinta funcionalidad y condiciones de escritura de ambas —revisión en el caso de la primera; inmediatez, espontaneidad, premura o falta de máquina con teclado francés en el caso de la segunda—, es importante ver que en todos los casos hace uso de un nivel de interlengua que lo caracteriza.

En el caso específico de la poesía de Moro, Gaelle Hourdin (2016), una de las recientes estudiosas de su obra, argumenta que la peculiaridad del bilingüismo de Moro se encuentra en la copresencia e interpenetración del

campo literario internacional e implicaba la adhesión a una nueva declaración de los derechos del hombre.

Hibridismo intercultural francófono

Además, como no existe el bilingüismo perfecto y es casi imposible un dominio idéntico de ambas lenguas tanto en el ámbito oral como en el escrito; como el dominio del francés varía si se lo ha aprendido como lengua primera o segunda y dependiendo de los diferentes grados de francofonía misma, el francés de Moro es también un francés marcado por el bilingüismo y la diglosia. Moro no asume la variedad parisina estándar del francés ni su propuesta classicista; la variante que él adopta descentra al francés al revelar en él un sustrato del castellano, fenómeno esencial en la construcción del estilo y la poética del autor. Se trata de un nivel de interlengua, de apropiación del francés que emula la apropiación que los quechuahablantes hacen del castellano; es decir, una lengua en constante proceso de apropiación, con distintos grados de interferencia marcada por numerosos particularismos provenientes del castellano que revela una nueva identidad. Una lengua liminal marca de su idiolecto.

Tal como lo plantea el poeta quebequés Fernand Ouellette, cuando uno habla su versión diglósica de francés, en su caso el “franglais”, “se convierte para los demás en un bárbaro”⁵. Como él, Moro habla una lengua híbrida, una suerte de “frañol”; maneja un amplio léxico, propio del francés estándar; pero en el plano sintáctico y ortográfico lo combina con un nivel de interlengua entre el francés y el español. No se siente, sin embargo, un extranjero, porque la lengua objetivo es asumida como lengua vehicular de un movimiento internacional como el surrealismo. El francés es transformado por la explosión de la lengua hecha por los franceses mismos y por la internacionalización de los surrealistas; es vista como una lengua surrealista internacional que incorpora toda la riqueza de las lenguas y variedades surrealistas particulares. Al hacer uso de esta especie de frañol, Moro reivindica el lugar de enunciación de su adhesión al surrealismo “desde el Perú, por el surrealismo mundial”. La apropiación de la lengua franca con sus variantes idiolectales es parte de esta reivindicación del lugar y de la

francés y el español. Moro juega con las homofonías entre el francés y el castellano. Tal es el caso del título, muy conocido por cierto, de uno de sus poemarios *Amour à mort*, que oralmente remite a la equivalencia de la palabra amor en francés y en castellano, pero rompiendo con la escritura morfosintáctica escrita del término en español. Hace lo mismo con la palabra sol en ambos idiomas (“Le sol plus cher que le soleil”). En dicho verso se forma un quiasma, pero además del parecido entre las dos palabras en francés “sol” (suelo) y “soleil” (sol), para el lector hispanohablante se añade una equivalencia semántica más, sol es la traducción de “soleil” (Hourdin, 2016, p. 34). En la poética de Moro, entonces, el bilingüismo y el interlingüismo constituyen un factor fundamental.

Algunos ejemplos de la presencia de un sustrato castellano se evidencian también en sus cartas. La presencia de “errores” recurrentes en el conjunto de la correspondencia —como el uso de una sola consonante donde el francés usa consonantes dobles— nos habla de un francés subvertido por la presencia de un sustrato castellano: lengua híbrida y mestiza, que es también una de las formas de reproducir y emular la apropiación que hace el quechua de la cultura y la lengua occidental para descentrarla desde una perspectiva andina. Moro repite el procedimiento colocándose así consciente y deliberadamente en una posición de automarginación frente a la tradición criolla hispanista a la que busca descentrar. Dado que él no habla el quechua, subordina el castellano a la lengua franca del surrealismo, al mismo tiempo que descentra el francés desde una perspectiva latinoamericana y/o peruana.

En Moro existe un cierto rasgo de esquizofrenia cultural inherente a la decisión de convertirse en un escritor de expresión francesa. Solo puede hacer ello a condición de un estricto reparto de tareas, de una jerarquización, en suma, de una diglosia entre las lenguas y las visiones del mundo que implican: el castellano para la vida cotidiana, el francés para la escritura poética. Lejos de lograr una síntesis armoniosa, el recurso a ambas lenguas implica un desgarramiento y desposeimiento del sujeto que lleva incluso a un estallido, que se hace patente en la correspondencia. Es así porque las cartas a Emilio Adolfo

Westphalen son también un territorio del entre-dos, fragmentos de escritura ordinaria y prosaica de información junto a segmentos poéticos y críticos. En ellas, a veces, cambia de una lengua a otra para poder expresar lo que siente. Así, en la carta del 26 de mayo de 1944, Moro inicia en francés y en medio de un comentario crítico contra Xavier Abril vira al castellano.

Moro es consciente de la importancia del código lingüístico como portador de una ideología y visión del mundo. Sabe que los criollos hispanistas propugnan un clasicismo y purismo en la lengua y la literatura; por eso recurre al uso deliberado de un castellano con “faltas ortográficas” y expresiones coloquiales de la variedad dialectal de México. Por ejemplo, en la carta del 1 de octubre de 1946, escrito que también inicia en francés para luego terminarlo en castellano, escribe de la siguiente manera:

Debes haber recibido ya carta mía, la puse al correo hace unos días después de haberla tenido guardada. Convencido de que la avia enbiado ya.

El viernes estuve en el chingado consulado del Perú. Pinche país, el Cónsul había recibido un papel diciendo que comprara un pasaje por vía marítima y de tercera clase para mí. No te puedes imaginar lo desagradable que sentí ante la insolencia de ese insulto semiformal y semicómico.

En la continuación de la mencionada carta, hecha el 2 de octubre, Moro juega con los códigos y modifica el castellano recurriendo a usos arcaicos empleados en el Quijote, tales como “leelle”, “escrevir”, envialla”. Es su manera de reivindicar su postura antihispanista y llevar a la práctica lo que planteó en uno de sus artículos más conocido: “Todos sabemos o deberíamos saber que el español es una lengua estancada desde el Siglo de Oro” (Moro, 1958, p. 18). Actualiza arcaísmos y modifica el castellano, ya sea haciendo uso de las dobles consonantes —de las que se olvida en francés— o combina francés y castellano cuando le dice al amigo: “Ahora estoy haciendo una nature demi-morte, con una col, un florero y dos calabacitas y un elote (choclo)”.

El efecto de extrañamiento lingüístico lo ubica en el terreno del entre-

dos, el desenraizamiento y la desterritorialización; hace así consciente el proceso de toda creación literaria, el conflicto entre el lenguaje como materia prima y medio de la literatura y la liberación del lenguaje de todas sus ataduras propuestas por el surrealismo. Sin embargo, para Moro, el surrealismo no es una simple escuela literaria, es una forma de conocer el mundo y una forma de vida. El extrañamiento de una lengua segunda no es solo un recurso poético, es parte de una concepción del mundo que comparte con Westphalen y de la que este también fue consciente.

Durante su estadía en México, el francés fue el medio de comunicación entre los miembros del grupo de exiliados surrealistas. Al escribir Moro a Westphalen en francés, está incluyendo al amigo en este circuito surrealista, lo está haciendo partícipe de este proceso de apropiación de un idiolecto, de un estilo propio de vida y de escritura. A su retorno a Lima y cuando Westphalen viajó a Estados Unidos, Moro ya no le escribe al amigo en francés sino en castellano. El cambio de código en la correspondencia puede explicarse por el alejamiento del propio Moro del círculo de expatriados surrealistas, lo que no sucede con su poesía, porque la adhesión a la poética del surrealismo persiste. El francés deja de ser la lengua de comunicación cuando su cotidianidad ya no es la de un miembro más del grupo surrealista y se convierte, más bien, en lengua de trabajo porque se gana la vida como profesor de dicha lengua en el Colegio Militar Leoncio Prado.

Cuando Moro escribe al amigo en francés está también subvirtiendo la supuesta división entre los denominados géneros ordinarios y los literarios. Está usando la lengua poética para comunicarse, porque sus cartas son también el espacio del entre-dos, el espacio liminal de la amistad entre poetas y amigos que une lo prosaico y lo poético. La correspondencia es una muestra de la esquizofrenia cultural que implica el cambio de código y, con él, de visión del mundo, así como el intento desesperado de vivir simultáneamente los dos polos de una personalidad: su existencia prosaica y cotidiana como un escritor peruano y latinoamericano, a la par que su adhesión al surrealismo y al francés asumido

como lengua poética y de escritura surrealista. La mezcla lingüística es expresión simbólica de este proceso de yuxtaposición creativa.

Notas

¹Juan Carlos Moreno Cabrera (2003) aborda la problemática de las características del lenguaje en su libro *Semántica y gramática*. También se pueden revisar algunos de esos conceptos en la siguiente página web: https://www.academia.edu/7300273/_QU%C3%89_ES_EL_LENGUAJE.

²“Solo la 'lengua de escritura' define al texto francófono como texto literario” (traducción de YW).

³Desde el punto de vista de la retórica, el grupo de Lieja plantea que “[...] el metaplasmo es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica” (Grupo Mi, 1987, p. 97). En la poesía de Moro se encuentran fundamentalmente aliteraciones y asonancias que repiten una o varias consonantes o una o varias vocales, respectivamente, al interior del texto. Véase Westphalen Rodríguez (2001).

⁴Respecto de la relación entre las lenguas en el Perú y el fenómeno de la diglosia, se puede revisar: Pérez Silva (2004); también el artículo de Goddenzzi “El recurso lingüístico del poder: coartadas ideológicas del castellano y el quechua” (2005), además de Baker (1993) y Garatea (2010).

⁵Dominique Combe cita el comentario en su libro *Poétiques francophones* (1995, p. 48).

Referencias bibliográficas

Alexopoulou, A. (2010). La función de la interlengua en el aprendizaje de lenguas extranjeras. *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de las Lenguas*. Recuperado de <http://bit.ly/2qsofbS>.

Baker, C. (1993). Las lenguas en la sociedad. En *Fundamentos de educación bilingüe y bilingüismo* (pp. 67-84). Madrid, España: Cátedra.

Coiné, A. (2015). Cronología. En C. Moro, *Obra poética completa* (pp. 689-751). Edición crítica André Coyné, Daniel Lefort, Julio Ortega. Poitiers, Francia; Córdoba, España: CRLA, Alción Editora. Colección Archivos.

Combe, D. (1995). *Poétiques francophones*. París, Francia: Editorial Hachette.

Garatea, C. (2010). Español de América: no una sino varias normas. En *Tras una lengua de papel: el español en el Perú* (pp. 21-60). Lima, Perú: Fondo Editorial de la PUCP.

García Calderón, V. (1938). *El apogeo de la literatura colonial*. París, Francia: Desclé

de Brouwer, Biblioteca de Cultura Peruana.

Godenzzi, J. C. (2005). *En las redes del lenguaje: cognición, discurso y sociedad en los Andes*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico.

Grupo Mi. (1987). *Retórica general*. Barcelona, España: Paidós.

Hourdin, G. (2016). *L'étincelle et la plume : une poétique de l'entre-deux dans l'œuvre de César Moro*. Toulouse, Francia: Presses Universitaires du Midi.

Mariátegui, J. C. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Minerva Biblioteca Amauta.

Moreno Cabrera, J. C. (2003). *Semántica y gramática: sucesos, papeles semánticos y relaciones sintácticas*. Boadilla del Monte, España: Machado.

Moro, C. (1958). *Los anteojos de azufre*. Lima, Perú: Editorial San Marcos.

Pérez Silva, J. I. (2004). *Los castellanos del Perú*. Lima, Perú: ProEduca-GTZ.

Riva-Agüero, J. de la. (1905). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. (Tesis de bachillerato). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras, Lima, Perú.

Westphalen, E. A. (1984). Las lenguas y la poesía. *Debate*, (28). Lima, septiembre. [Reproducido en *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 157-163.]

Westphalen Rodríguez, Y. (2001). *La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.

Creación de un laboratorio de medios en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Perú

Creating a Media Lab at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Perú

Jacqueline Oyarce-Cruz

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Contacto: moyarcec@unmsm.edu.pe

Resumen

El objetivo general fue crear un laboratorio para estudiar los usos de Internet y otros medios digitales en el desarrollo de la comunicación. El objetivo específico fue estudiar y aplicar estrategias digitales para difundir avances de la investigación científica producida en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se utilizaron los *podcast*, *streaming* y textos hipermedia. Es una investigación aplicada de corte transversal. Como resultado se creó el laboratorio de medios *Media Lab UNMSM* que es un Núcleo de Investigación Tecnológica (NIT). Utiliza redes sociales para lograr impacto comunicativo y, como un laboratorio de medios, posibilita a los estudiantes y docentes experimentar, proponer, innovar con medios digitales. Contribuye también a la difusión de contenidos científicos entre la comunidad. Es el primer laboratorio de medios de la universidad peruana.

Palabras clave: Laboratorio de medios, medios digitales, Internet, difusión científica

Abstract

The main objective of creating a Media Lab as specialized space was to study internet and other digital media in mass communication. A specific objective was to study and apply digital strategies to broadcast scientific contributions of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. It is an applied, cross-sectional study. It uses podcast, streaming and hypertext. As a result, the *Media Lab UNMSM* was created. Today is a Research Nucleus of the Universidad Nacional Mayor de San Marcos. A Media Lab enables students and professors to innovate with digital media. It also helps to spread scientific content among the community. It is the first Media Lab of the Peruvian university.

Keywords: Media Lab, digital media, internet, spread science

Introducción

El proyecto “*Creación de un Laboratorio de Medios —Media Lab— para el estudio de internet y de otros medios digitales usados en el periodismo*” fue presentado al concurso de proyectos con incentivos a la investigación y al investigador, denominado CON CON, ante el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas en el año 2015. Los objetivos fueron *fundar* un laboratorio de medios (*Media Lab*) como espacio de investigación, discusión, innovación y propuestas, sobre el fenómeno de Internet y su implicancia en la comunicación masiva, así como *estudiar* las modificaciones que experimenta el periodismo nacional afectado por los diferentes niveles de interactividad, hipertextualidad e hipermedialidad que la tecnología, en desarrollo, condiciona. Se puso énfasis en los nuevos medios de comunicación del ámbito digital.

Se realizó un diagnóstico sobre la existencia de un laboratorio de medios en una universidad peruana y se comprobó que no existe ninguna institución de educación superior ni privada ni pública del país que cuente con las características que el equipo de investigación consideró necesarios para su creación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), casa de estudios que se caracteriza por estar a la vanguardia en las investigaciones académicas. Para ello se estudió el modelo de trabajo del *Media Lab* del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), el primer centro superior de estudios de occidente en instituir un laboratorio de medios y también el modelo del *Internet Media Lab* de la Universidad Complutense de Madrid, uno de los mayores laboratorios que existen en el mundo académico de habla hispana.

El año 2016 se aprobó mediante Resolución Rectoral su funcionamiento y categorización (RR N.º 01690-R-16) reconociéndolo como Núcleo de Investigación Tecnológica (NIT), de la UNMSM. Así, se denomina *Media LAB UNMSM* y tiene el slogan “*cobertura de banda hacia el conocimiento*” que, junto con su logotipo, cuenta con el signo distintivo de marca otorgado por Indecopi. Se distingue la transmisión por radio en *streaming* para difusión de resultados de la

investigación científica que se produce en la UNMSM.

Actualmente está dedicado, además de la difusión mediante *podcast* y *streaming*, a proyectos de investigación interdisciplinaria en la convergencia multimedia y de uso y aplicación de tecnología para mejorar la comunicación e información.

1. El método

Este laboratorio de medios fue resultado de una investigación aplicada, de diseño no experimental de corte transversal. Se aplicó la técnica de la encuesta y su instrumento, el cuestionario. Como técnica de medición para datos cuantitativos se utilizó (y se utiliza) Ahrefs como herramienta de monitoreo de *backlinks*, y *google analytics*. El trabajo se desarrolló por etapas:

1.1. Proceso de consolidación de Media LAB UNMSM

Antes de la instalación del laboratorio

- Se realizaron talleres de inmersión dirigidos a los docentes y estudiantes (de pregrado) integrantes del equipo de investigación. La temática fue “*Modelos de Laboratorios de Medios en el Mundo*”, a cargo de Jesús Flores Vivar, director del *Internet Media Lab* de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del laboratorio en calidad de investigador externo.
- Se procedió a la revisión y estudio de la bibliografía existente sobre el tema. Con la ayuda de la teoría se definieron las características del lenguaje digital: interactividad, hipermedialidad e hipertextualidad.
- Se trabajó con parámetros que permiten medir la interacción de medios, tanto tradicionales como emergentes.
- Se utilizó la técnica de la entrevista para obtener información
- Se realizó investigación documental sobre los procesos de transformación digital en el Perú para conocer el estado de la cuestión..

Durante el funcionamiento del laboratorio

- Se estudiaron los nuevos modelos de información periodística a través

de internet y otras tecnologías emergentes.

- Se analizó la manera en que Internet y los medios digitales afectan las formas tradicionales de hacer periodismo en un contexto actual de periodismo en red.
- Se presentó el informe *in extenso* a la UNMSM, y se expuso la experiencia de trabajo en el VI Congreso Internacional de Periodismo en Red y en el Primer Seminario Científico Profesional de la Red de Investigación Interdisciplinaria en Tecnologías y Comunicación (Red ITC), realizado en la Universidad Complutense de Madrid en noviembre de 2016.

Después de la instalación del laboratorio

- Se sometió a prueba su funcionamiento e impacto con el diseño y ejecución de un modelo alternativo de periodismo que se denominó “*hiperlocal*”. Este modelo se aplicó en el desarrollo de los cursos “Redacción básica” y “Redacción periodística” de la Escuela Académico Profesional (EAP) de Comunicación Social.
- Se sometió a prueba su capacidad de difusión de información con la creación de la línea de producción de programas de radio en *podcast* y *streaming*. Ambos son proyectos multimedia innovadores con base en la tecnología digital que se implementaron a través de los cursos de periodismo radial. Se determinó su éxito mediante la métrica.

2. Resultados

2.1 Los inicios del Media LAB UNMSM

Una vez instalado el Media LAB UNMSM se planteó la pregunta inicial sobre si la llegada de Internet al Perú a fines de la década de 1990 condicionaba una ruptura del modelo tradicional del periodismo o si solo se producían ligeras modificaciones en el quehacer periodístico. Se consideró importante, como primer paso, estudiar los procesos de transformación que ha experimentado el quehacer periodístico tradicional con la influencia de la tecnología en este siglo

XXI. Se tomó como antecedente las experiencias periodísticas del siglo XX, cuando el periodismo logró su máximo desarrollo a través de medios tradicionales (prensa, radio, televisión), período en el que la producción de mensajes era establecida por los periodistas mediante la agenda-setting, término acuñado por McCombs y Shaw (1972), que proponía lo que debía ser noticioso en lo cotidiano.

Se observó que el uso de tecnología digital en el Perú registra un considerable aumento, lo que se constata con la cifra de quince millones de usuarios de líneas móviles que reporta el organismo regulador de las comunicaciones en el Perú, OSIPTEL (Agencia de Noticias Andina, 6 de marzo de 2016). Ello condiciona nuevas formas de presentar la información en general e inclusive la modificación del discurso periodístico que se debe ajustar a los formatos propuestos por las aplicaciones que utilizan las empresas noticiosas tradicionales y también los medios emergentes que exploran una nueva narrativa, incorporando a los “*prosumidores*” (Scolari, 2013, p. 27) —quienes han asumido que son parte fundamental del mensaje noticioso—, y que se utilizan recursos propios del lenguaje Web: interactividad, hipermedialidad e hipertextualidad.

Se concluyó que al llegar Internet al Perú, entre 1994 y 1996, los medios escritos de mayor impacto nacional adaptaban el mismo esquema de prensa escrita a sus páginas Web. Recién a partir de 2010 los medios escritos comenzaron a tener identidad, al explorar los recursos que el ámbito digital proporciona: interactividad, hipermedialidad, hipertextualidad. El año 2015 surgen los medios periodísticos de investigación *Ojo Público* (2017) y *Convoca* (2017), cuyos equipos integran, además de periodistas, a programadores Web. Se inicia así una nueva etapa del periodismo en el país. Hasta aquí se realizó una primera etapa de trabajo en el *Media LAB UNMSM*.

En el año 2015-2016, el equipo de investigación del *Media LAB UNMSM* ganó el concurso de Proyectos de Investigación Básica y Aplicada (PIBA). El proyecto propuso la creación de una radio en *streaming* como soporte

tecnológico para la difusión de los contenidos científicos, tecnológicos, académicos, culturales que se generan en la UNMSM, así como un medio de divulgación de las investigaciones que se producen en el laboratorio. Con el fin de difundir los resultados de los estudios se implementó un portal Web del servicio *Wordpress* (Media LAB UNMSM, 2017). Aquí se alojan contenidos en *podcast*, *streaming*, *videocast* y textos hipermedia. Para lograr mayor impacto se utilizan las redes sociales Facebook y Twitter. Se cuenta con un propio servidor Web que permite el alojamiento de estos servicios.

Desde su fundación, en el *Media LAB UNMSM* se han desarrollado también los proyectos de investigación con financiamiento titulados *Registro, sistematización y visualización de la documentación científica generada en la UNMSM: Open Data; Cyberperiodismo en plataformas virtuales: nueva forma de comunicación que promueve el ciberactivismo*, ambos estudios publicados en libros y revistas de la especialidad. Actualmente se realiza un monitoreo de medios digitales sobre el cambio climático entre los años 2013-2016.

2.2 Alianzas con laboratorios de medios: la creación de la RED ITC

El impacto que ha logrado el equipo de *Media LAB UNMSM* con sus contribuciones y estudios ha permitido establecer alianzas con laboratorios de universidades de Brasil, España y México. Así, el laboratorio es miembro fundador de la Red de Investigación Interdisciplinar en Tecnologías y Comunicación, RED ITC (Media LAB, 2017c), que nació el año 2016 con el propósito de coordinar las acciones académicas para ampliar o complementar las líneas de investigación o aplicación del conocimiento que generan, fomentar la realización conjunta de proyectos de docencia, investigación, extensión de servicios y difusión de la cultura, así como proponer y desarrollar soluciones a problemas de interés fundamentados en la investigación de la comunicación, la educación y la transversalidad de las tecnologías de la información. Se trabaja de manera coordinada con el laboratorio “*Procesos Comunicativos y Tecnologías Emergentes*” del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), de la ciudad de México; también con el laboratorio “*Géneros Audiovisuales e*

Imágenes (EGAUDIM)” del Departamento de Periodismo II de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España; “Mobilab Research” de la Faculdade da Arquitetura, Artes y Comunicaçao de la Universidade Estadual Paulista (Campus de Bauru); “*Internet Media Lab (IML-UCM)*” de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, España (Media LAB UNMSM, 2017c). Los intercambios científico-profesionales que se realizan entre sus miembros integrantes se coordinan vía *skype* y se hacen público en los diferentes países miembros a partir de seminarios presenciales y virtuales. El primero se realizó en la Universidad Complutense de Madrid en noviembre de 2016; el segundo seminario se llevó a cabo en abril de este año en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (el tema fue “*Afianzando el ecosistema de docencia e investigación ciberperiodística*”) y el tercero se realizará en septiembre de este 2017, en la sede de la Universidad Estadual Paulista de Brasil.\

3.3 Servicios que brinda el laboratorio

Media LAB UNMSM y su equipo integrado por docentes, estudiantes e investigadores externos brinda los siguientes servicios a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas:

1. Soporte en el diseño e implementación de la nueva página Web de la Facultad que se encuentra alojada en la Web de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM, 2017). Esta página Web se encuentra alojada en el servidor propio del Media LAB UNMSM instalado en la Red Telemática de la UNMSM.
2. Capacitación a los docentes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (FLCH), en el proceso de inscripción en el Directorio Nacional de Investigadores (DINA), y en el Registro Nacional de Investigadores (REGINA). Hasta el momento veinte investigadores de la FLCH han sido calificados como investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC).
3. Capacitación a los docentes de la FLCH para la obtención del código

ORCID.

4. Alojamiento de las revistas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, así como su monitoreo para indexarlas en diferentes bases de datos.
5. Monitoreo de medios de comunicación en torno a procesos que afectan la vida política, económica y social del país.
6. Asesoramiento a las autoridades de la FLCH en el proceso de informatización iniciado siguiendo los lineamientos de la política “*cero papel*” trazada en esta casa de estudios.

En *Media LAB UNMSM* se realiza también:

1. Emisión en *streaming* y producción de *podcast* en formato entrevista, crónica y reportaje dirigido a difundir los resultados de las investigaciones que se realizan en la UNMSM y que contribuyen con la sociedad peruana.
2. Desarrollo del *Club de Jóvenes Críticos*, un trabajo conjunto con el Programa de Formación de Públicos del Gran Teatro Nacional, órgano dependiente del Ministerio de Cultura. Este proyecto tiene el objetivo de formar una primera generación de jóvenes comunicadores que promuevan, a través de diferentes formatos digitales, el desarrollo de habilidades y competencias del público joven para conocer, comprender y apreciar las artes escénicas.

2.3 Áreas de trabajo en el laboratorio

Se trabajan cuatro áreas de investigación relacionadas con la influencia de la tecnología del ámbito digital y se gestan producciones propias en torno a:

- Identificación y estudio de los modelos de convergencia multimedia emergentes en el país; incluido periodismo hiperlocal, para lo cual se aborda el acontecer noticioso en los distritos de Lima desde una

perspectiva innovadora en el periodismo.

- Repositorio de lenguas originarias; se estudia la contribución de la tecnología digital para el estudio y rescate de lenguas extintas y vigentes en el Perú.
- Observatorio de medios; se estudia la producción científica de las universidades y de los medios de información y comunicación peruanos y su impacto en la sociedad.

El reto inicial que se planteó entre los objetivos específicos —y se logró— fue construir en la UNMSM una primera experiencia peruana de “*Periodismo Hiperlocal*”, una modalidad actual de periodismo propuesta por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), orientada a construir ciudadanía y empoderar al ciudadano de los barrios periféricos a través del conocimiento y comunicación de su propia problemática local. Se propuso que el periodismo hiperlocal producido en la UNMSM sea mediado por la página Web de *Media LAB*. Se estableció su difusión a través de una línea creada en el portal Web para tal fin y denominada “Periodismo Hiperlocal” (Media Lab UNMSM, 2016).

El objetivo fue que este periodismo “*hiperlocal*” tuviese características propias que respondan a la realidad nacional. Para ello, se estableció que los alumnos de los cursos se agruparan según los distritos donde ellos mismos viven y que aborden la temática noticiosa de acuerdo con un diagnóstico previo entre sus propios vecinos. Así se creó “*Periodismo Hiperlocal Chorrillos*”, “*Periodismo Hiperlocal Comas*”, “*Periodismo Hiperlocal Independencia*”, “*Periodismo Hiperlocal Ate*”, “*Periodismo Hiperlocal Pueblo Libre*”, “*Periodismo Hiperlocal Callao*”. Cada grupo de trabajo ha asignado a un responsable del equipo periodístico, al editor, al fotógrafo, a los jefes de secciones (política, sociedad, cultura, deportes).

La práctica académica en Comunicación Social también contempla el curso de Periodismo Radial I y II. En la primera fase de consolidación del laboratorio se propuso trabajar la teoría relacionada con el periodismo radiofónico, el conocimiento y dominio del lenguaje radial y la construcción de

textos periodísticos ajustados a un lenguaje singular, como es el lenguaje de la radio. Se cumplió este propósito. Luego se propuso el diseño y realización de programas informativos radiales en formato *podcast*. El *podcast* es una emisión de radio o de televisión que un usuario puede descargar de Internet y escucharla en cualquier momento y lugar, en una computadora o en un dispositivo móvil que tenga conexión a Internet.

Este trabajo de producción radiofónica se puede escuchar en el portal *Media LAB UNMSM* en la sección *Radio-Streaming*. Allí se alojan los programas radiales de corta duración (no más de ocho minutos) producidos por docentes y alumnos. La temática es académica. El objetivo es dar a conocer la producción científica que se desarrolla en las diversas facultades de la UNMSM, dando visibilidad al trabajo de los profesores, investigadores y alumnos de esta casa de estudios. Los archivos de audio de *Radio-Streaming* también están guardados en la nube a través del servicio de alojamiento de archivos de audio *Soundcloud*. Los programas que los estudiantes han producido durante el semestre se encuentran para libre descarga (*Media LAB UNMSM*, 2017b). El objetivo es poner la ciencia al servicio de la sociedad a través del uso correcto del lenguaje del medio por el cual se canaliza la información, en este caso el lenguaje radial. Tanto *podcast* y *streaming* se están usando por primera vez en la UNMSM para canalizar la información científica que se produce al interior de esta casa de estudios. De esta manera, se están creando vínculos entre la universidad y la sociedad.

De otro lado, para estudiar y analizar el impacto que estos trabajos están produciendo en el país, se ha creado también una sección en el portal Web denominada *Métrica y Analítica*. Se trata de un “Observatorio de Medios de Información y Comunicación” que estudia y realiza métricas sobre la producción científica y los medios de información y comunicación peruanos. Es de esta forma como se cumple también con el tercer objetivo específico relacionado con diseñar y proponer proyectos innovadores multimedia basados en investigaciones científicas del ámbito de la comunicación y ciencias de la información. Así, se cumple también con el tercer objetivo específico relacionado

con diseñar y proponer proyectos innovadores multimedia basados en investigaciones científicas del ámbito de la comunicación y ciencias de la información.

3. Conclusiones

- La creación de un laboratorio de medios es imprescindible en una institución académica, porque se convierte en el espacio no curricular que permite estudiar, experimentar, innovar, proponer nuevas formas de comunicación vinculadas a Internet.
- Se consolidó el laboratorio de medios Media LAB UNMSM siguiendo las normas y los marcos legales que rigen la investigación en la universidad.
- Media LAB UNMSM propone nuevos modos de integración de los medios digitales en la práctica académica tradicional.
- El laboratorio se transformó en un Núcleo Investigación e Innovación Tecnológica (NIT) de la UNMSM.
- Se consolidó como marca y registró su signo distintivo en INDECOPI.
- Se incorporó como proyecto de la UNMSM con un dominio propio: Media LAB UNMSM.
- Brinda servicios en materia de comunicación e información digital a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Se realizaron estudios sobre diferentes aspectos del periodismo desarrollado dentro de la UNMSM, especialmente enfocado en el periodismo de corte hiperlocal (Media LAB UNMSM, 2016).
- Se realizaron estudios de métrica y analítica vinculados con la producción científica de la UNMSM (Métrica y Analítica Media LAB 2016).
- Propicia la difusión del conocimiento científico que se genera en la UNMSM.
- El podcast y streaming se están usando por primera vez en la UNMSM para canalizar la información científica que se produce al interior de

esta casa de estudios.

Referencias bibliográficas

- Agencia de Noticias Andina (2016, marzo 6). 15 millones de líneas móviles navegan internet en el Perú. *Andina*. Recuperado de <http://www.andina.com.pe/agencia/noticia-mas-15-millones-lineas-moviles-navegan-internet-el-peru-601888.aspx>
- Convoca. (2017). *Convoca*. Recuperado de <http://www.convoca.pe>
- Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM. (2017). Recuperado de <http://letras.unmsm.edu.pe/>
- McCombs, M. E. & Shaw, D. L. (1972). The agenda-setting function of mass media. *The Public Opinion Quarterly*, 36(2), 176-187.
- Media LAB UNMSM. Hiperlocal (2016). Recuperado de <http://medialab.letras.unmsm.edu.pe/?cat=61>
- Media LAB UNMSM. (2017). Recuperado de <http://www.medialab.letras.unmsm.edu.pe>
- Media LAB UNMSM. (2017a). Métrica y Analítica. Recuperado de <http://medialab.letras.unmsm.edu.pe/?cat=53>
- Media LAB UNMSM. (2017b). Radio. Recuperado de http://medialab.letras.unmsm.edu.pe/?page_id=2142
- Media LAB UNMSM. (2017c). Red ITC. Recuperado de http://medialab.letras.unmsm.edu.pe/?page_id=2093
- Ojo Público (2017). Ojo Público. Recuperado de <https://ojo-publico.com/>
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona, España: Deusto.

Selfie como medio de comunicación del siglo XXI

Selfie as a Communication Media of the 21st Century

Valeria Saavedra Vásquez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
diana.saavedra@unmsm.edu.pe

Resumen

El fenómeno del selfie es una actividad social ligada a la tecnología. Se analiza este fenómeno de acuerdo con los postulados y categorías conceptuales de David Morley como la domesticación y mediación de los aparatos tecnológicos. Se describe el surgimiento del fenómeno del selfie como consecuencia de la modernidad y el avance tecnológico en las sociedades modernas y tradicionales. Se detallan los diferentes motivos para compartir un selfie y lo que se pretende comunicar.

Palabras clave: Selfie, fotografía, tecnologías, dispositivos móviles, celulares, comunicación, modernidad.

Abstract

The Selfie phenomenon is a social activity related to technology, it analyzes this phenomenon according to postulates and conceptual categories of David Morley like domestication and mediation of technological devices. It describes the rise of the Selfie phenomenon as consequence of modernity and technological progress in modern and traditional societies. It details the different reason for sharing a Selfie and what it intends to communicate.

Keywords: Selfie, photography, technology, mobile devices, cellphones, communication, modernity.

Introducción

El fenómeno del *Selfie* —vocablo en inglés que se usa para denominar a la autofotografía o fotografía que se toma a sí mismo— es una actividad que la comparten personas de diversas edades. Esta práctica social se ha masificado por todo el globo debido al uso de las nuevas tecnologías de la comunicación: Internet, dispositivos móviles inteligentes, cámaras digitales, programas digitales, entre otros. Sin embargo, la fotografía autotomada apareció desde la segunda mitad del siglo XX y fue practicada por la artista Cindy Sherman, mas es

con Internet y con el uso doméstico de las cámaras digitales que esta práctica se popularizó.

Con Internet y la globalización se han desarrollado espacios virtuales donde el compartir y mostrar es lo más esencial. Así surgen las redes sociales (MySpace, Hi5, Facebook, Twitter, Instagram, etc.) donde se invita a los usuarios a compartir información y fotografías de ellos. De acuerdo con Murolo (2015), el nombre de *selfie* nace en Hollywood cuando la presentadora de televisión estadounidense Ellen DeGeneres se tomó una fotografía con otros famosos en la entrega de los premios Óscar en 2014 y la subió a su cuenta de Twitter (p. 687), desde entonces el nombre y la práctica del *selfie* se convirtieron en un fenómeno mundial.

El fenómeno del *selfie* se dio en los EE. UU. y luego se difundió a los demás países. Hay una premisa generalizada que infiere que los fenómenos ligados a la tecnología surgen primero en las sociedades denominadas modernas u occidentales debido al desarrollo tecnológico en que se ven enmarcadas y que de ellas se exportan los productos que las demás sociedades consumen. Morley (2007) sostiene que no hay sociedades modernas como modelos a seguir, sino que existen diversas naturalezas de modernidad que caracterizan a cada país. Si bien la tecnología es un factor en el proceso de modernización, el desarrollo tecnológico se da tanto en las sociedades modernas y en las tradicionales, ya que el uso que las personas le dan está en función a su visión cultural. Para Morley hay como una simbiosis o fusión entre la tecnología y la tradición de cada cultura o grupo humano.

de los dispositivos móviles

Internet y los aparatos tecnológicos han hecho que un fenómeno cultural se popularice casi de manera instantánea de un país a otro a través de las redes sociales, canales de video, televisión digital, etc. Morley (2007) analizó la domesticación de las nuevas tecnologías a la vida cotidiana, o también cómo la vida cotidiana se ha adaptado a ellas: televisión, casa inteligente, Internet, teléfono móvil. A principios del siglo XXI, se observa que el teléfono móvil se ha

transformado en la herramienta tecnológica más domesticada después de la televisión. Este dispositivo móvil se ha desarrollado y sofisticado volviéndose “más inteligente” —conocidos como *Smartphones*— capaz de cumplir múltiples funciones.

Morley (2007) también señala que existe un proceso de domesticación o dislocación porque así como la televisión se ha escapado de los hogares para encontrarse en todos los espacios públicos (p. 145), los teléfonos y dispositivos móviles también pasan por este proceso, ya que las personas cargan con ellos y se transportan fuera del hogar debido a que siguen funcionando fuera de la esfera doméstica y más aún si están conectados a Internet.

Este último proceso genera que las personas creen sus propios espacios de recepción o esfera privada en donde los usan para dejar de interactuar con los demás y concentrarse en lo que hacen. Respecto a los teléfonos móviles, Morley (2007) señala que con estos dispositivos, aparte de contribuir a lo que denomina como “guetos solipsistas”, también se ha desarrollado la conducta de exponer la vida privada en público (p. 150), que es un riesgo porque “[l]a conectividad constante fuerza la renegociación de límites entre privado y público que se opera en muchas de estas prácticas tecnológicas, a las que van asociadas transformaciones concomitantes de la intimidad” (Rabadán Crespo, 2016, p. 32). Los teléfonos móviles aíslan a los usuarios del espacio geográfico y reemplazan la interacción con personas por otras formas de conectividad (Morley, 2007, p. 152), como hacer llamadas de larga duración, charlas por textos en aplicaciones de mensajería instantánea, comentar un pensamiento o noticia que una persona o medio haya compartido en las redes sociales, etc.

Por consiguiente, Morley (2007) indica que el teléfono móvil es a la vez un artefacto de comunicación “individualizado” y que se utiliza de forma colectiva (p. 152). Ello debido a que su domesticación ha permitido que sea reconocido por las personas, su uso se ha expandido y desde niños hasta adultos comparten experiencias intercambiando estos dispositivos y sus contenidos; por

ejemplo, para mostrar físicamente un video, una foto a los demás que se encuentran presentes en determinado lugar o también a través de las plataformas virtuales.

Características de las sociedades y el éxito del *selfie*

Quando hablamos del fenómeno del *selfie* debemos referirnos también a la ecuación Internet, dispositivos móviles y redes sociales. Desde la aparición de las primeras redes sociales hasta hoy se ha creado una cultura de la exposición o sobreexposición, donde lo privado se convierte en público para que sea exaltado, comentado, difundido. Cada perfil de una red social se convierte en una bitácora de lo que somos y hacemos en nuestras vidas: se comparten fotografías, pensamientos propios o ajenos, música, lecturas, noticias, etc., que definen o demuestran nuestras formas de ser.

La visibilidad es un factor que influyó en el auge del *selfie*, convirtiéndolo en un fenómeno social y global puesto que existen millones de personas que están registradas en una red social, cuentan con un teléfono o dispositivo móvil y se encuentran conectadas a Internet; todo ello hace que la aparición de una novedad sea difundida de forma más rápida entre las sociedades. Por otro lado, primero surgió el fetiche de las cámaras digitales y luego, con su integración en los dispositivos móviles, se habla también del *selfie* como fetiche en el mundo contemporáneo.

Morley (2007) señala que es una tendencia generalizada en la era digital la sobreestimación de la novedad (p. 182), ya que se generan expectativas que están relacionadas con la moda y lo moderno. Los usuarios de tales dispositivos también adquieren nuevos hábitos a raíz de la incursión de estos aparatos tecnológicos y la novedad. Morley hace una comparación entre el público de la televisión y el de las nuevas tecnologías. Explica que el público televidente nunca fue pasivo, ahora la mayor parte de las actividades que realizan los usuarios de las nuevas tecnologías y de medios interactivos son triviales: zapear con el control remoto, hacer clic en el ratón para escoger un ítem; por ello se cree que estas nuevas tecnologías han producido efectos de transformación en la forma en que

vivimos (2007, p. 183). Para el autor, se ha generalizado que estos nuevos hábitos adquiridos son totalmente transcendentales; sin embargo, no difieren de lo que se hacía cuando se veía televisión o se cambiaba de canal, más bien son actividades básicas y triviales. Se puede considerar el compartir una autofotografía, el comentar sobre esta autofotografía, etc.

Por otro lado, frente a lo colectivo también predomina lo individual o una exposición del Yo. Murolo señala que “las redes sociales virtuales propician entonces una cultura colaborativa y un escenario del Yo” (2015, p. 686). También se presenta la presión social que los individuos asumen para estar a la vanguardia de las tendencias tecnológicas, es decir, para ser aceptado en determinado grupo o comunidad se debe estar acorde con las características e intereses de los demás; por tanto, se genera la idea de que es indispensable formar parte de estos nuevos fenómenos y no quedarse excluido.

Es importante identificar qué es lo que se quiere comunicar con las fotografías tomadas de uno mismo. Murolo sostiene que las dinámicas que surgen con el uso de las cámaras fotográficas, dispositivos móviles y la edición de estas producciones tienen que ver más con una perspectiva sociocultural que tecnológica, porque la narración de una historia que representa la imagen de sí mismo en la vida cotidiana expresa de manera inconsciente nuestras prácticas actuales (2015, p. 686). Es decir, tal como nos proyectamos o posamos para la fotografía o *selfie*, comunicamos lo que se está haciendo o viviendo en determinado momento. Asimismo, para Murolo la persona presenta su personalidad, identidad y su carácter; en el *selfie* cada uno elige cómo mostrarse, se busca la visibilidad a través de mostrarse “interesante”, “sexy”, “cool”, “inteligente”, “divertido” y “bello” (2015, pp. 690-691) por medio también de un paisaje de fondo, maquillaje, vestimenta o incluso retoques digitales.

Se juega también con estereotipos de belleza que se constituyen en condición importante para que determinadas autofotografías sean publicadas en las redes sociales. Además, el estigma de dichos estereotipos es reforzado con herramientas digitales como Photoshop o filtros de Instagram que las personas

usan para verse más atractivas y ser más populares con el fin de conseguir más comentarios y “likes” o “me gusta” en Facebook, por ejemplo. Para Murolo, el *selfie* es ya un género porque contiene ciertos elementos para producirlo: es un primer plano del rostro, hay una sonrisa y se completa con un ligero ángulo del rostro (2015, p. 691). En el caso de *selfies* grupales también predomina el primer plano de los rostros.

Por lo tanto, existe un máximo control de la imagen autotomada, ya que se pueden capturar muchas fotografías, descartarlas y quedarnos con la que más nos guste. Más que para el recuerdo, el *selfie* es una imagen para el presente, puesto que queremos dar a conocer el cómo nos vemos en este momento, el ahora. Aquí volvemos a la importancia de los dispositivos móviles en relación con el *selfie*, ya que al ser una fotografía del momento es importante tener a la mano el dispositivo si nos encontramos en determinado evento, con un artista o sucede un acontecimiento para fotografiarnos y compartirlo a través de las redes sociales.

La narración que acompaña al *selfie* también pasa a ser una cuestión importante, pese a que puede tener un contenido irrelevante. Es decir, lo que se comunica a través de la narración de la autofotografía es describir lo que se está haciendo en ese momento: “saliendo a almorzar”, “apunto de dormir”, “que tengan un lindo día”, “aquí en nuestra graduación”, etc., o también compartir una reflexión. Ello es una práctica social que ha sido reforzada por famosos, así como replicada por sus seguidores y demás usuarios de las redes sociales en todas las sociedades.

Morley recuerda que “las tecnologías tienen diversas consecuencias, tanto positivas como negativas, sobre todo porque crean 'oportunidades' de comunicación que antes eran impensables, para bien y para mal” (2007, p. 182). En este caso, las nuevas tecnologías han desarrollado que se creen tipos de comunicación a través de plataformas e interacciones virtuales que por un lado permiten que la comunicación sea cada vez más rápida y el espacio-tiempo no sea un obstáculo; pero se refuerza además la sobreexposición de uno, los

estereotipos, hábitos triviales, la adulación y presión social.

Asimismo, Morley señala que para estudiar los fenómenos sociales respecto de las nuevas tecnologías se debe determinar qué es exactamente lo que está siendo transformado y cómo adaptamos nuestros paradigmas analíticos (2007, p. 127). En tal sentido, en general es el comportamiento de las personas el que cambia o se transforma para domesticar o adaptarse a nuevos productos tecnológicos. Por ejemplo, según las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística e Informática-INEI (2014) el año 2001 solo el 18% de personas de Lima contaba con teléfonos móviles; en 2014 esta cifra aumentó a 91,1%. Ello da entender que, en este caso, esta sociedad ha ido cambiando sus hábitos para introducir el teléfono móvil a su cotidianidad.

Este hecho es compartido por todas las colectividades. Morley señala que las sociedades tradicionales nunca fueron estáticas, de lo contrario hubieran desaparecido rápidamente si no lograban adaptarse al contexto cambiante que les rodeaba (2007, p. 250). Por esa razón, se observa que el fenómeno del *selfie* se haya establecido en diversas sociedades denominadas modernas o tradicionales. Un ejemplo es la forma como las interacciones y necesidades de las personas han hecho que los nuevos dispositivos móviles se hayan adaptado para cumplir una función común y tradicional que es la de fotografiar.

Según Morley, la antropología del consumo material o de la tecnología sostiene que aparte de los usos prácticos, las tecnologías de la comunicación suelen tener también significados simbólicos que los hacen funcionar como tótems y fetiches poderosos para sus propietarios (2007, p. 255). Por ejemplo, el teléfono móvil inteligente o *smartphone* viene a ser un tótem para la generación actual, se ha convertido en una herramienta importante para el desarrollo de actividades y para estar en constante comunicación; en otros casos se habla de una alienación del sujeto por el uso del teléfono o dispositivo móvil que además refuerza la cultura de la sobreexposición, llegando incluso a ya no poder vivir sin uno de estos aparatos tecnológicos. Otro caso extremo es el no dejar de fotografiar o autofotografiarse con estos dispositivos para presentar esas

imágenes al resto de personas en las redes sociales.

Sobre este punto, Morley está de acuerdo en que ahora el teléfono móvil se ha convertido en una prenda que sin la cual nos sentimos inseguros o incompletos en el entorno urbano (2007, p. 263). El papel que este tipo de dispositivos ha cumplido ha calado en nuestras vidas, de modo que sin ellos nos sentimos incomunicados, fuera de esa esfera virtual en donde nos enteramos de lo que ocurre con los demás. A parte de eso, Morley también recuerda que la pérdida de estos aparatos se convierte en un hecho grave, puesto que muchos usuarios tienen todos sus datos personales y números de contacto guardados en dichos dispositivos (2007, p. 264), además de fotografías, videos, conversaciones, documentos, etc. Asimismo, Morley sostiene que estas angustias no solo son emociones de los jóvenes, ya que las personas en general que han perdido sus teléfonos móviles suelen tener un discurso traumático e incluso comparan la pérdida del teléfono con la de una pierna (2007, p. 265). Este tipo de discurso es general para muchas personas de distintas edades y que se oye a menudo.

Finalmente, se observa que la domesticación de los dispositivos móviles y el Internet han contribuido a que las sociedades se adapten al uso de nuevas tendencias tecnológicas. Así, el caso del *selfie* ha encontrado mayor repercusión a través de las redes sociales y demás plataformas virtuales, fomentando más interacción pero a la vez un uso excesivo de la exposición del individuo.

Conclusiones

El fenómeno del *selfie* es una actividad social compartida por diversas sociedades, cada una de acuerdo con su naturaleza —como señalaría David Morley—, debido a que cada comunidad vive formas de modernidad según su constitución sociocultural y características; es decir, se fusiona lo tradicional de una sociedad y lo moderno del desarrollo tecnológico. De esta forma, el *selfie* se constituye en un fenómeno popular y global; su arraigo se debe al avance tecnológico y al uso de Internet a través de los dispositivos móviles. Por tanto, este desarrollo tecnológico y la globalización han producido que la difusión y recepción de los

fenómenos culturales sea más rápida.

La creación de espacios de comunidades virtuales como las redes sociales (MySpace, Hi5, Facebook, Twitter, Instagram, etc.) ha aportado a la popularización de este fenómeno, ya que es una tendencia global tener una cuenta en una red social y se refuerza más aún con el uso de los teléfonos móviles. Morley nos recuerda que los aparatos tecnológicos han pasado por un proceso de domesticación, como sucedió con la televisión y la radio, volviéndose de uso cotidiano. A su vez, estos aparatos también se han dislocado de la esfera del hogar, es decir, han traspasado la barrera de los espacios privados para ser trasladados a otros. La sofisticación de los aparatos móviles ha contribuido también a que su uso se haya naturalizado y masificado en esta generación debido a las múltiples tareas o funciones que estos dispositivos cumplen y porque permite la comunicación inmediata.

El desarrollo tecnológico y la popularización de los dispositivos móviles han marcado las características y tendencias en las sociedades contemporáneas. En general, el individualismo y el logro de la aceptación de los demás son formas de comportamiento de las personas que ha traído como resultado la era digital. Dichos comportamientos se ven reforzados por la tendencia del *selfie*, entendida como un fenómeno que difunde los estereotipos de belleza y la cultura de la sobreexposición. La domesticación de las cámaras fotográficas, dispositivos móviles, Internet y redes sociales han dado la pauta para la moda de la sobreexposición a través del compartir y difundir información de cada uno, lo privado se expone a lo público. Morley sostiene que en la era digital hay una sobreestimación de la novedad, por lo cual se explica el auge que ha tenido el *selfie* en los últimos años.

Referencias bibliográficas

- Instituto Nacional de Estadística e Informática-INEI (2014). *Hogares con al menos un miembro que tiene teléfono celular, por años, según ámbitos geográficos*. Lima, Perú: INEI.
- Morley, D. (2007). *Medios, modernidad y tecnología: hacia una teoría interdisciplinaria*

de la cultura. Barcelona, España: Gedisa.

Murolo, N. L. (2015). Del mito del Narciso a la *selfie*. Una arqueología de los cuerpos codificados. *Palabra Clave*, 18(3), 676-700. doi: 10.5294/pacla.2015.18.3.3

Rabadán Crespo, A. V. R. (2016). Selfie y la impronta visual: el autorretrato 3.0 representación, presentación, corporealización. *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 14(2), 25-47. doi: 10.7195/ri14.v24i2.952

RESEÑAS

Flores Vivar, J. M., Coord. (2017). Periodismo en nuevos formatos. Estados del arte del ciberperiodismo, narrativas y tecnologías emergentes. Madrid, España: Fragua.

El libro recoge las diferentes ponencias presentadas en el VI Congreso Internacional de Periodismo en Red: “Futuro del periodismo y calidad informativa en nuevos formatos”, realizado el 14, 15 y 16 de noviembre de 2016 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Se trata de 39 artículos originales de docentes, investigadores y posgraduados de universidades iberoamericanas y de otros países como Estados Unidos, Italia y Marruecos acerca de temas relacionados principalmente con los nuevos entornos en las facultades de comunicación; los nuevos modelos de negocio, informativo y narrativo; las tendencias del periodismo profesional y las tecnologías emergentes; las nuevas narrativas transmedia y multimedia; el uso de drones, realidad virtual y videojuegos, y la expansión del hiperlocalismo.

A manera de introducción, el doctor Jesús Flores Vivar —autor de media centena de artículos en revistas indexadas y especializadas así como de una significativa producción bibliográfica en tecnologías, periodismo escrito, digital y multimedia— brinda una interpretación sobre la evolución del periodismo y la necesidad de un cambio de paradigma en su enseñanza: “[...] aunque nos cueste creerlo, debemos asumir que la transformación del periodismo es una realidad. En segundo lugar, y como consecuencia del primero, la enseñanza-aprendizaje del periodismo tiene que adaptarse a estas transformaciones y apostar por la innovación docente (como el aprendizaje colaborativo) lo que implica un cambio de 180 grados en los planes de estudio” (p. 17).

A continuación, voy a destacar, de acuerdo con cada bloque temático, algunos de los trabajos que pueden ser de interés general para los estudiantes, profesores y profesionales de la Comunicación:

En el primer compendio denominado “Multidisciplinariedad y periodismo de datos”, Flores Vivar, a través de su artículo “Convergencia

interdisciplinar. Técnicas antropológicas y etnográficas en el desarrollo del ciberperiodismo”, propone una vía de trabajo para tratar los problemas que plantean los posibles usos que un grupo humano como la familia, la escuela o una clase social haría de los medios sociales. Para el estudio de la audiencia con la cultura red, el autor propone a nivel tanto cualitativo como cuantitativo un cuadro sobre técnicas de investigación etnográfica.

Otro aporte que merece destacarse es el de Pilar López. En “El periodismo de datos en los papeles de Panamá” tenemos una atractiva descripción de cómo fue el proceso de recolección, obtención y filtración de datos a través del proyecto Prometheus, nombre sacado de la recordada serie de TV, Viaje a las Estrellas.

En el segundo bloque, “Transmedialidad y narrativas multimedia”, Aída María de Vicente, en su trabajo “La producción y edición de piezas informativas multimedia”, presenta una serie de pautas para elaborar una pieza informativa en formato multimedia para periodismo digital. También ofrece alternativas para hacer la difusión de contenidos en la web y aplicar estrategias técnicas de posicionamiento de las informaciones, más conocidas como SEO On Page.

En el estudio “Conectividad y lenguaje para el neuroperiodismo”, de José Manuel Gómez y Méndez en coautoría con Sandra Méndez, se plantea el neuroperiodismo como vía para acercar el periodista al ciudadano. Este se define como una “disciplina que explica desde la Neurociencia elementos concernientes a la Comunicación Social, esto es, una adecuación de los parámetros biológicos al orbe informativo' y está específicamente orientado a reconocer los parámetros biológicos-sociales del público local para conectar con sus intereses más próximos, dado que 'la atención al entorno en el Periodismo Local es fundamental para la creación de la identidad de información” (pp. 163-164).

La tercera agrupación temática, “Hiperlocalismo y medios sociales”, ofrece un amplio ramillete de casos y experiencias relacionados con ciudades como Navarra, Pamplona, San Francisco y Nueva York, así como con pequeñas

urbes y pueblos de nuestra América (Huancayo, en la región central del Perú, y Bauru, una ciudad brasileña situada en el centro oeste del estado de São Paulo). A propósito de nuestra región, el artículo “Impacto del ciber-activismo en las elecciones presidenciales del Perú en el 2016”, de los profesores sanmarquinos Jacqueline Oyarce y Alonso Estrada, constituye un valioso aporte para conocer tanto el éxito que han tenido algunos de los principales movimientos de ciberactivismo surgidos en el país en el periodo de los comicios presidenciales, así como también la influencia que han podido alcanzar en los resultados en las últimas elecciones generales. Cabe mencionar que en el desarrollo de este estudio participó el equipo de investigación del MediaLab UNMSM, integrado por estudiantes de los distintos ciclos de la carrera de Comunicación Social de San Marcos.

El cuarto bloque, “Modelos de negocio, especialización y nuevos perfiles”, presenta a Fernando Peinado y Juan Pablo Mateos con el estudio “La convergencia de las aplicaciones móviles para medios de comunicación: un puente entre el portal digital de contenidos y las redes sociales”. Los autores sostienen que las aplicaciones o apps de los medios, además de apostar por la fidelización de los usuarios lectores, permiten obtener beneficios gracias a los contenidos de los ejemplares en formato PDF (Portable Document Format). Sin embargo, añaden, las formas de generar ingresos mediante estos aplicativos de contenido exclusivo son todavía complicadas.

Finalmente, en la última unidad temática sobre “Apps, drones, videojuegos y tecnologías emergentes”, Marcelo Barcelós y Alexandre Lenzi en su artículo titulado “Periodismo de las cosas-lenguajes y formatos en relojes inteligentes: el caso de CNN Internacional, Espn e Flipboard con Gear S2”, discuten las limitaciones y oportunidades para un modelo periodístico usable exclusivo para relojes inteligentes a partir del estudio de casos.

Por su parte, en “Seguridad de la información en las tecnologías emergentes. Disfunciones de las nuevas tecnologías en las redes sociales”, Jacinto Gómez y Mercedes Zamarra se enfocan en la detección de los principales

portales de información en los que la audiencia interactúa. Asimismo, los autores efectúan un análisis de los principales riesgos asociados a las tecnologías de la información y, por último, describen las posibles medidas de seguridad a implementar por los usuarios de estas.

Sergio Mena, en “El empleo de drones en la práctica periodística: ¿plasticidad o utilidad?”, se dedica a desentrañar todo lo vinculado con estos “ingenios voladores” en cuanto a antecedentes y usos en el periodismo. En ese marco de la información advierte sobre las ventajas e inconvenientes de su utilización, pero también propone una guía básica de uso a corto y mediano plazo.

Estos y otros estudios que conforman la obra constituyen apreciables esfuerzos en el descubrimiento y análisis del periodismo en nuevos formatos. En dicho contexto, como nos señala Jesús Flores Vivar, las facultades y las escuelas de Comunicación y Periodismo deben ser, a partir de lo que ya se conoce y difunde sobre las tecnologías emergentes, más que meros espacios de enseñanza-aprendizaje sobre saberes importados, trabajando en laboratorios de prueba y error, en motores de emprendimientos en donde se exploren y evalúen nuevas narrativas y nuevos modelos de negocio.

Carlos Ricardo Gonzales García, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
carlos.gonzales1@unmsm.edu.pe

Llanos, E. (2016). La democracia y el progreso providencial. Análisis e interpretación de los conceptos: democracia, república, progreso y providencia en la filosofía política desarrollada en la Facultad de Letras de San Marcos a fines del siglo XIX y principios del XX (1869-1909). Lima, Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Agraria La Molina.

La democracia y el progreso providencial es un libro que analiza e interpreta conceptos como democracia, república, progreso y providencia en la filosofía política desarrollada en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), entre 1869 y 1909. Se centra en la revisión de una muestra de tesis de grado que se elaboraron en un periodo de transformaciones, en el marco de las reformas universitarias de 1866. Dentro de ellas se encuentra la creación de dicha Facultad y, por tanto, los inicios de la producción académica filosófica en esa casa de estudios sobre los principales sucesos de la realidad nacional.

El primer capítulo contiene una introducción con los principales antecedentes y características del contexto, así como las corrientes filosóficas que influyeron en el desarrollo de estas tesis, entre las cuales destacan el liberalismo, la ilustración, el positivismo y el socialismo. Posteriormente, en el segundo capítulo, se explica el concepto de democracia y su diferencia con el de república, y cómo el significado de estos ha evolucionado y se ve reflejado en los documentos analizados. En el tercer capítulo, se precisa la definición de providencia y progreso, así como los cambios que han surgido desde sus inicios hasta la etapa de trabajo en la que se circunscriben los estudios sanmarquinos. Por último, el capítulo cuarto concluye con un análisis relacional de los conceptos de providencia y progreso, concatenados también con los de democracia y república.

El libro de Ernesto Llanos tiene significativos aportes. Uno de ellos es recordar que en la elaboración de investigaciones es clave valorar la perspectiva histórica

de lo que se quiere conocer o explorar. Hurgar en el pasado no solo es una acción que ejercita la memoria individual y colectiva sobre un hecho determinado, sino que además permite viajar en el tiempo para establecer asociaciones e interpretaciones sobre eventos relevantes que ocurren en el presente y que pueden dar pistas para analizar las posibles tendencias en el futuro. Es por ello que el autor ofrece un recorrido histórico sobre cómo se desarrolló el pensamiento filosófico en los asuntos políticos-sociales a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, develando la importancia de conocerlo hoy en día.

Por otro lado, nos invita a pensar sobre cómo los intereses de estudio en las universidades públicas son influenciados por diferentes corrientes y acontecimientos ocurridos en una época específica y, en consecuencia, cómo está correlacionado con el planteamiento de conclusiones sobre la problemática estudiada. Ello cobra especial importancia en un escenario de reciente aprobación de la Ley Universitaria n.º 30220, que al igual que en 1866 impulsa una serie de cambios, y las implicancias que podría tener en la producción de investigaciones.

Así también, la contribución del estudio trasciende el ámbito filosófico pues aborda temas neurálgicos como la democracia —entendida como una forma de gobierno en la cual el pueblo tiene el poder de decidir— y la república —definida como un sistema político fundado en las leyes y en la igualdad—. Estos requieren ser repensados, especialmente en sociedades como la nuestra cuya trayectoria ha tenido diversos eventos y procesos que han vulnerado la democracia, lo cual ha ocasionado efectos perjudiciales para la atención de las necesidades ciudadanas, las brechas de desigualdad y el relacionamiento entre el Estado y la ciudadanía.

Finalmente, recomiendo este texto ya que también logra el propósito de generar en el público lector nuevas interrogantes intelectuales e interpelaciones

ciudadanas sobre la democracia y la providencia, esta última asociada con la creencia del poder supremo de Dios y su intervención en la historia de la humanidad. Particularmente, el texto me genera las siguientes preguntas: en la actualidad, ¿cómo se manifiestan las prácticas democráticas y providenciales en los espacios públicos de poder?; ¿qué factores contribuyen a facilitar o dificultar la presencia de estas?; ¿cómo influyen en la toma de decisiones sobre los asuntos de interés público?; ¿contribuyen las prácticas providenciales a promover una mejor convivencia en igualdad y el ejercicio de derechos?; ¿cuáles son los desafíos de las universidades públicas y de la filosofía en ese sentido?; ¿cómo asumimos nuestra responsabilidad en el fortalecimiento de la democracia?

Rosario De La Cruz Huamán, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
delacruzcharo@yahoo.es

Valdivia Á., J. G. (2016). Mariano Melgar 200 años: crítica, nación e independencia. Arequipa, Perú: Centro de Investigación y Desarrollo Cultural del Sur del Perú, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana y Latinoamericana Editores.

Siempre será incalculable el valor de una obra que aporte a la investigación literaria sobre la identidad, la ideología y la manifestación cultural sudamericana. Esto a través del estudio de personajes que hayan contribuido a la formación de la identidad nacional de un país tan diverso como el nuestro. Por ello, creemos necesario hacer referencia a la labor investigadora de José Gabriel Valdivia, poeta, periodista y docente universitario peruano, quien ha dedicado gran parte de su labor académica a profundizar y orientar los estudios acerca de la lírica arequipeña.

Debido a la dispersión de los pocos y heterogéneos trabajos que existen sobre la lírica arequipeña, especialmente sobre Mariano Melgar, es elogiable la labor de Valdivia, quien ha logrado rescatar en esencia 36 materiales de investigación. Entre ellos se incluye una entrevista en la que se habla de la revalorización del arte y la justificación de la formación literaria del autor del libro *Mariano Melgar 200 años: crítica, nación e independencia*.

Este libro de compilación de crítica literaria sobre Mariano Melgar se centra en la información biográfica e historicista vertida sobre el referido poeta durante el periodo comprendido entre los siglos XIX y XX. Al mismo tiempo, su autor pone énfasis en que, a partir del aporte de las fuentes, es necesario concluir que la obra de Melgar marca, sin duda alguna, el primer momento de la *literatura peruana* e incorpora oficialmente el elemento indígena, lo cual abre paso a la búsqueda de la identidad literaria peruana propiamente dicha.

El trabajo de selección se inicia con la crítica simplista y elitista de 1905 que realiza José de la Riva-Agüero sobre las composiciones líricas del poeta Mariano Melgar, que entre adjetivos como “pobre poeta”, “momento curioso”, entre otros, reduce su contribución únicamente a la iniciativa de introducir el

tema y el tono de la tristeza del indio en la lírica del siglo XIX. Obviamente, la suya resulta una mirada elitista de la creación del joven poeta y mártir.

Luego, Valdivia nos inserta en un camino cada vez más apasionante en el que el lector irá descubriendo paso a paso la valoración literaria que cobra Melgar con el paso del tiempo, a través de las investigaciones cada vez más profundas que generan las distintas corrientes de interpretación literaria en el Perú. Y así nos topamos con el, un tanto idealizado, discurso de los críticos conservadores y elitistas que consideraban la poética melgariana como ensayos de una melancolía autóctona, en las que se insertan melodías españolas con acordes de guitarra que reemplazan al sonido de las quenás de los *aravis* o *harauis* del Ande, obra que intenta fundar un *género nacional*. Pero es el escritor y sociólogo peruano José Carlos Mariátegui, autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, resalta la imagen del joven poeta arequipeño. Valdivia ubica las referencias específicas sobre Melgar, ya que constituyen un aporte que realizara el ensayista, y las incluye acertadamente en esta selección de trabajos. En los tratados seleccionados de Mariátegui, se reconoce a Melgar como el precursor del romanticismo literario en Sudamérica. Asimismo, para él se mezclan dos imágenes en el joven poeta: la del prócer y el poeta. Se reconoce con esto la ruptura con el análisis elitista que había planteado inicialmente José de la Riva-Agüero, quien ubicó al poeta como autor neoclásico, romántico y creador del yaraví, desmerecedor de cualquier aporte a nuestra lírica.

Comenzamos a notar que la recopilación de escritos que abordan el tema melgariano está organizada cronológicamente con la finalidad de demostrar que a través del tiempo los muchos críticos le fueron dando mayor espacio y relevancia al poeta arequipeño. Por otro lado, el carácter analítico de los diversos y reconocidos investigadores como Aurelio Miró Quesada, Raúl Porras Barrenechea y José Rada y Gamio, entre otros, se centra en la exploración histórica y biográfica del poeta, lo que nos sitúa contextualmente para comprender la situación que envolvía al vate en torno de sus escritos, tales como su formación académica eclesiástica orientada por su progenitor, Juan de Dios

Melgar, las primeras fuentes clásicas con las que tiene contacto y su interés por los principales poetas latinos como Ovidio.

En la introducción de este libro se hace referencia a la formación académica en retórica, matemáticas y física del joven poeta, lo cual evidencia su amplia erudición en muchas disciplinas, documentadas y registradas en archivos de los centros donde se educó y enseñó Mariano Melgar. Esto sin duda aleja todo juicio erróneo y desvalorizador que tenían algunos críticos de antaño sobre el vate arequipeño. Por otro lado, en el aspecto temático y creativo de Melgar contamos con las disertaciones de Antonio Cornejo Polar, Jorge Cornejo Polar, Estuardo Núñez, Francisco Mostajo, Luis Fabio Xammar, entre otros, los mismos que concuerdan que Melgar se adelantó al establecimiento del romanticismo en el Perú, lo que lo hace ganador del reconocimiento popular. Además declaran que el joven Melgar era pues adelantado para su época por la vida romántica que lo impulsa, bajo la influencia de la lírica italiana y española, de las que adopta el empleo de vocativos femeninos bucólicos en su lírica breve. Cabe señalar que en la selección que Valdivia muestra de Luis Xammar, este último, desgraciadamente, yerra al señalar que el obispo Chávez de la Rosa orientó la formación de Melgar, pues el mencionado clérigo se hallaba ya en Ayacucho cuando Melgar ingresó al seminario de San Jerónimo.

Finalmente consideramos que, sin desmerecer los demás artículos, también valiosos, es el trabajo de Antonio Cornejo Polar el que fortalece la imagen del poeta, quien durante mucho tiempo fue relegado a la clasificación de simplista por el hecho de recopilar la rima sencilla de la lírica andina, sin considerar que el estilo sentaba las bases de una producción literaria propiamente peruana. En “Los yaravíes de Mariano Melgar”, Cornejo Polar aclara perfectamente la diferencia entre los tipos de *lírica popular* y *lírica tradicional* para poder explicar locuazmente la inscripción melgariana en el imaginario del pueblo y en la literatura peruana.

Por lo que hemos podido apreciar en *Mariano Melgar 200 años: crítica, nación e independencia*, José Gabriel Valdivia no desdeña los estudios de algunos

críticos por más simples o contrarios que estos puedan ser para estudiar la lírica de Melgar. Lo que hace su autor es ordenarlos cronológicamente para darle al lector una mirada panorámica sobre cómo, junto con la aceptación canónica del tema mestizo y la lírica andina, poco a poco se fue profundizando y revalorizando la búsqueda de la identidad lírica peruana con la poética de Melgar, más allá de prejuicios elitistas que, en su momento coetáneo, eran preponderantes.

La finalidad de la obra es pues facilitar diversas fuentes que sirvan al investigador para el planteamiento de nuevos rumbos en los estudios en torno de la poética de Melgar y su aporte a la literatura peruana. Asimismo, establece la diferencia de lo que en su contexto era lo *popular* para Melgar (mestizo), no lo indígena. Precisamente el deslinde entre la lírica popular y lírica tradicional se encuentra sustentado en el texto compilado de Antonio Cornejo Polar.

Liliana Ramírez Durand, Universidad Peruana Cayetano Heredia

ines.ramirez@upch.pe

Referencias bibliográficas

- Cornejo Polar, A. (1982). Sobre la literatura de la emancipación en el Perú. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- García Calderón, V. (1986 [1914]). *Obras escogidas*. Lima, Perú: Ediciones Edubanco, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.
- Mariátegui, J. C. (1915). Recordando al prócer, *La Prensa*, 12 de marzo, p. 1.
- _____. (1928). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Ed. Amauta.
- Xammar, L. (1944). *Mariano Melgar, Obra poética*. Lima, Perú: Ediciones Durán.

Talavera-Ibarra, A. y Vega-Ramírez, A. de la (2016). Library Education in Peru: Historical and Future Perspectives. En M. Seadle, C. M. Chu, U. Stöckel y B. Crumpton (Eds.), *Educating the Profession: 40 years of the IFLA Section on Education and Training* (pp. 191-215). Berlín, Alemania: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

La IFLA (International Federation Library Association) es un organismo que agrupa a las asociaciones de bibliotecarios de todo el mundo. Recientemente ha publicado un libro por los 40 años de la *Sección de Educación y Formación* de ese organismo donde se incluyen colaboraciones relacionadas con el cambio y desarrollo producidos en la profesión de bibliotecario en las últimas décadas. El texto examina tanto el pasado así como las tendencias futuras de los estudios en las escuelas de Bibliotecología y Ciencias de la Información en Europa, Asia, África, Australia y las Américas.

Es satisfactorio reconocer que la investigación histórica y la relativa al estado de la cuestión en la Bibliotecología se fortalecen actualmente en el Perú. Hay trabajos pioneros sobre la Escuela Nacional de Bibliotecarios que su propio fundador incluye en sus memorias (Basadre, 1975); posteriormente se publican dos textos que plantean un análisis histórico de la trascendencia de esta escuela (Mac Kee de Maurial, 1963; Pardo Sandoval, 1990). Otros autores investigaron a Jorge Basadre y su labor como bibliotecario (Castro Aliaga, 2012) o la importancia de algunas de las bibliotecas universitarias más importantes del país, como la de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-UNMSM (Cajas Rojas, 2008); mientras que la publicación de Corzo y Lumbreras (2003) hace un balance de los primeros 50 años de existencia de la Bibliotecología como profesión, así como Estrada-Cuzcano y Alfaro-Mendives (2016) centran su investigación en el rol de la UNMSM en la consolidación de la Bibliotecología peruana. Siguiendo esa línea aparece el trabajo de Talavera-Ibarra y Vega-Ramírez, ambas docentes de la especialidad en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y muestran un

amplio panorama de la realidad actual de las dos escuelas de Bibliotecología existentes en el Perú: la de las universidades San Marcos y la de la Católica que reseñamos a continuación.

Se hace un análisis retrospectivo sobre el origen de la formación bibliotecaria en América Latina para luego hacer énfasis en nuestro país; parte de la histórica Escuela Nacional de Bibliotecarios, que surge a partir del incendio de la Biblioteca Nacional del Perú en 1943, para luego de casi cuatro décadas trasladarse a la UNMSM en 1980 y adquirir rango universitario como Programa de Bibliotecología y Ciencias de la Información. Se reseña también el surgimiento de la especialidad de Bibliotecología y Ciencias de la Información en la PUCP, a partir del año 1985; desde esa fecha no se han creado otras escuelas de la especialidad.

Se describe al detalle la formación profesional, los grados y títulos, la educación continua, la investigación y las publicaciones existentes en la disciplina. La formación profesional de ambas escuelas es expuesta detalladamente y determina los créditos académicos que se asignan a cada área en los planes de estudio; se demuestra que los porcentajes asignados a las áreas en ambas escuelas son parecidos; además, se agregan datos sobre el número de egresados, bachilleres y licenciados que hay por cada escuela, junto al número de docentes nombrados y contratados con sus respectivas categorías (auxiliar, asociado y principal). La comparación de las áreas de ambas escuelas se realiza a partir de la estructura establecida por el EDIBCIC (Asociación de Educación e Investigación en Ciencia de la Información de Iberoamérica y el Caribe) y se complementa con los criterios determinados por las escuelas de Bibliotecología del MERCOSUR; ello demuestra que ambas escuelas no distan mucho de las recomendaciones sugeridas en la propuesta de las autoras.

Con relación a la educación continua se incluyen las múltiples actividades que se realizan en el país, además de las universitarias; entre otros, resalta el Seminario de la Realidad Bibliotecológica llevado en cada año en la UNMSM. Se detallan las particularidades de la investigación especificando las características de la subvención que brindan las universidades a la investigación

académica; asimismo, se toma como referencia algunos estudios sobre las tendencias existentes en la investigación universitaria, especialmente en las tesis de pregrado (licenciatura). Complementan el análisis con las publicaciones hechas por la comunidad investigadora de la UNMSM y de la PUCP en revistas de diversos países, pero reseñan también un número de publicaciones periódicas que no tuvieron impacto ni sostenibilidad en el país, haciendo evidente que no hay una revista en Bibliotecología posicionada en el mundo académico.

La parte final se refiere al mercado laboral y también se comentan trabajos realizados sobre la movilidad del empleo de los egresados en Bibliotecología y Ciencias de la Información.

En líneas generales, se muestra una visión global de lo acontecido en el Perú en la especialidad, por lo que esta investigación contribuye a establecer un registro de la memoria. La publicación en inglés de este libro puede ser una fortaleza o una debilidad porque está dirigido a una comunidad investigadora diferente a la de habla española, aunque se supone que muchos investigadores manejan el inglés; otra dificultad es que el texto no es de acceso abierto, lo que podría ser una restricción para el acceso de los investigadores de nuestro medio. A modo de conclusión, las autoras invocan a formar profesionales que respondan a nuevos paradigmas surgidos de una sociedad de la información, especialmente en aspectos relacionados con el acceso a la información y al conocimiento con alto componente en el manejo de tecnologías de la información y comunicación; además, se propone la descentralización de los estudios de la especialidad fuera de la capital del país (Lima).

Alonso Estrada-Cuzcano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos
mestrada@unmsm.edu.pe

Referencias bibliográficas

Basadre, J. (1975). *Recuerdos de un bibliotecario peruano: 1919-1930, 1930-1932, 1935-1942, 1943-1948, 1956-1958*. Lima, Perú: Editorial Historia.

- Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia), Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Ciencias Sociales, Lima. Recuperado de http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/2344/cajas_ra.pdf
- Castro Aliaga, C. A. (2012). *Aportes al estudio de la bibliotecología peruana: vida y obra de Jorge Basadre Grohmann (1903-1980)*. (Tesis para optar por el grado de Doctor en Ciencias de la Información), Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/16180/1/T33827.pdf>
- Corzo, O. y Lumbreras, S. (2003). *50 años de enseñanza bibliotecológica 1943-1993*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Estrada-Cuzcano, A. y Alfaro-Mendives, K. I. (2016). Presencia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en la Bibliotecología Peruana: Estudio historiográfico. *Letras*, 87(125), 105-122.
- Mac Kee de Maurial, N. (1963). Veinte años de existencia de la Escuela Nacional de Bibliotecarios. *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 17(28), 8-11.
- Pardo Sandoval, T. (1990). El primer cuarto de siglo de la Escuela Nacional de Bibliotecarios. *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional* (36-37), 60-124.

Letras

Revista de Investigación de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Instrucciones para los Autores

1. Características formales del manuscrito

Los manuscritos deben ser:

- Originales.
- Inéditos.

Los autores firmantes del manuscrito contribuyen a su concepción, estructuración y elaboración; así como, haber participado en cualquier etapa y proceso de consolidación del manuscrito (investigación bibliográfica, la obtención de los datos, interpretación de los resultados, redacción y revisión).

Los textos recibidos serán arbitrados anónimamente por tres expertos de la especialidad, o campo de estudio, antes de ser publicados. Nuestro sistema de arbitraje recurre a evaluadores externos a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Los manuscritos deben enviarse en Word para Windows; el tipo de letra es *Times New Roman*, tamaño de fuente 12 pts.; el interlineado debe tener espacio y medio, con los márgenes siguientes: superior e inferior 2.5 cm. e izquierda y derecha 2.5 cm.; los manuscritos tendrán una extensión no mayor de 20 páginas según formato indicado.

Si el texto incluye gráficos, figuras, imágenes y mapas deben estar en formatos **jpg** o **png** a una resolución mayor de 500 dpi.

Los textos deben presentar el siguiente orden:

- Título del artículo, en español e inglés, debe ser conciso y claro con un máximo de 20 palabras.
- Nombre del autor o autores, en el siguiente orden: apellidos, nombres,

filiación institucional y correo electrónico.

- Resúmenes en dos idiomas, en español e inglés (incluyendo, a continuación de cada resumen, palabras claves en las respectivas lenguas); no deberán exceder las 150 palabras.
- Palabras clave en dos idiomas, en español y en inglés, separadas por punto y coma; deben incluirse un mínimo de 2 y un máximo de 5.

2. Contenido del manuscrito

- Introducción, antecedentes y objetivos, métodos, materiales empleados y fuentes.
- Resultados y discusión de los mismos.
- Conclusiones.
- Notas, no irán a pie de página, sino como sección aparte antes de las referencias bibliográficas.
- Referencias bibliográficas (correspondientes a las citas explícitas en el texto), en estilo APA (American Psychological Association, 6a. Ed.).

3. Secciones de la revista

La revista Letras incluye las siguientes secciones:

Estudios

- Artículos de investigación
- Artículos de opinión
- Investigaciones bibliográficas
- Estados de la cuestión

La extensión no excederá las 22 páginas, según criterios establecidos para los manuscritos.

Notas y avances de investigación

Estos deben tener un carácter puntual sobre un aspecto concreto de un tema u obra; su extensión no excederá las 14 páginas.

Revista de revistas

Esta sección se ocupa de hacer una evaluación de las revistas académicas del país o del mundo en el área de las humanidades.

Reseñas

Estas no deben exceder las tres páginas. El lenguaje debe ser informativo al momento de exponer el contenido del libro. Se recomienda que las objeciones o críticas al libro se inserten hacia el final

4. Normas para las citaciones y referencias bibliográficas

Las citaciones en el texto y las referencias bibliográficas deben seguir el estilo de la APA (American Psychological Association, 6^a. ed.). El autor se hace responsable de que todas las citas tengan la respectiva referencia bibliográfica al final del texto.

Citas de referencias en el texto

- Cuando se refiere una cita indirecta, contextual o paráfrasis en el cuerpo del texto se sigue el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación. Por ejemplo (Dolezel, 1999).
- Cuando se refiere una cita directa o textual en el contenido se realiza en el siguiente orden: el apellido principal, la fecha de la publicación y la página. Por ejemplo (Dolezel, 1999, p. 28).
- Las citas con más de un autor deben elaborarse de la siguiente forma: (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011) o (Gamarra, Uceda, & Gianella, 2011, p. 123), según sea el caso.
- Las citas con más de un autor pueden excluir al autor o autores de los paréntesis. Ejemplo: Gamarra, Uceda y Gianella (2011) o Gamarra, Uceda y Gianella (2011, p. 123), según sea el caso.

- Si el autor tiene dos o más referencias del mismo año, estas se distinguirán alfanuméricamente: (2006), (2006a), (2006b), etc.; Ejemplo: (Floridi, 2006), (Floridi, 2006a)

Referencias bibliográficas

Autor o autores de libro

García Bedoya Maguiña, C. (2016). *El capital simbólico de San Marcos*. Lima: Pakarina.

Gamarra, R., Uceda, R., & Gianella, G. (2011). *Secreto profesional: análisis y perspectiva desde la medicina, el periodismo y el derecho*. Lima: Centro de Promoción y Defensa de los Derechos Sexuales y Reproductivos.

Autor o autores con publicaciones del mismo año

Floridi, L. (2006). Four challenges for a theory of informational privacy. *Ethics and Information Technology*, 8(3), 109-119. doi: 10.1007/s10676-006-9121-3.

Floridi, L. (2006a). Ética de la información: su naturaleza y alcance. *Isegoría*, (34), 19-46. doi: 10.3989/isegoria.2006.i34.2.

Libros con varias ediciones

García Bedoya Maguiña, C. (2017). *El capital simbólico de San Marcos* [2ª. Ed.]. Lima: Pakarina.

Autor o autores de capítulo de libro

Allen, R. (2001). Cognitive Film Theory. En R. Allen & M. Turvey, *Wittgenstein, Theory and the Arts* (pp. 175-210). London: Routledge.

Editores o compiladores de libro

Alperin, J. P., & Fischman, G., Eds. (2015). *Hecho en Latinoamérica: acceso abierto, revistas académicas e innovaciones regionales*. Buenos Aires: CLACSO.

Tesis

Cajas Rojas, A. I. (2008). *Historia de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos: 1923 a 1966*. (Tesis para optar por el grado de 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.

Artículo de revista

Loza Nehmad, A. (2006). Y el claustro se abrió al siglo: Pedro Zulen y el Boletín Bibliográfico de la Biblioteca de San Marcos (1923-1924). *Letras*, 77(111-112), 125-149.
<http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/le/article/view/9/9>.

Artículo de periódico

Martos, M. (1982, abril 11). Los periodistas y bibliotecarios mendigos. En *El Caballo Rojo: suplemento dominical. Diario de Marka*.

Recursos electrónicos

Sitio web

American Library Association (2012). Questions and answers on privacy and confidentiality.
<http://www.ala.org/advocacy/intfreedom/librarybill/interpretations/qa-privacy>.

Blog

Matos Moreno, J. (2017, febrero 9). El mejor humor gráfico peruano del siglo XX se produjo en los años 80 [Blog]. *El reportero de la Historia*. Recuperado de <http://www.reporterodelahistoria.com/2017/02/lima-feb.html>.

Video

Sarmiento, S. (2016, marzo 30). Mario Vargas Llosa, 80 años de edad, rebelde y enamorado [Video]. Recuperado de <https://youtu.be/GIUIJLRLYL4>.

5. Derechos de autoría

Los originales publicados en las ediciones impresa y electrónica de esta revista son propiedad de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ello, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Todos los contenidos de la revista electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución *Creative Commons Atribución 4.0 Internacional* (CC BY 4.0).

6. Envíos

revista.letras@unmsm.edu.pe