

**“AMPLIAR EL CANON IMPLICA CUESTIONAR LA LÓGICA JERÁRQUICA Y CENTRALISTA QUE HA REGULADO SU CONSTRUCCIÓN, Y ABRIR EL CAMPO LITERARIO A MANIFESTACIONES QUE DESESTABILIZAN SUS FRONTERAS TRADICIONALES”**

**ENTREVISTA A GUISELGA GONZALES FERNÁNDEZ**

Carolina Sthefany Estrada Sánchez  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
estradasanchezsthefany@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>  
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.268>

Doctora y magister en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente del Departamento de Literatura e investigadora del Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la misma universidad. Sus líneas de investigación están vinculadas a transnacionalismos andinos, literaturas regionales, literaturas no canónicas, memoria y violencia política, y modernidades alternativas desde el enfoque interdisciplinario de los Estudios culturales. A su vez, pertenece al grupo de investigación ESANDINO de la UNMSM. Ha sido profesora visitante en la Università degli Studi di Cagliari (Italia) en el año 2019 y becaria de intercambio docente en el programa Erasmus K+107 en la misma universidad en el 2023. También ha realizado una estancia posdoctoral en la Universidad de Granada (España) en 2025. Ha publicado *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata* (2009), *Efraín Miranda. Antología poética* (2016), *Tengo el color mismo de mi Madretierra. Rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján* (2019) y *Cartografía de la poesía surandina de los ochentas: entre el canon y la disensión* (2025).

***El libro Tengo el color mismo de mi Madretierra: rito andino y decolonialidad en la poética de Efraín Miranda Luján (2019) ha sido leído como el primer acercamiento orgánico a la obra de este poeta puneño frente a una tradición crítica marcada por análisis aislados u olvidos voluntarios. ¿Qué implicó, a nivel metodológico y conceptual, asumir esa tarea de sistematización crítica?***

Implicó, en primer lugar, una redefinición del propio alcance del estudio. Si bien mi texto ha sido leído como un acercamiento orgánico a la poética de Miranda Luján, es necesario precisar que el análisis se concentra solo en sus dos primeros poemarios, *Muerte cercana* y *Choza*. Esta delimitación no respondió a una decisión previa, sino que fue el resultado de un proceso que se fue transformando a medida que avanzaba la investigación.

Cuando comencé el estudio, mi intención era ocuparme únicamente de *Choza*, la obra más conocida de Miranda. Sin embargo, al advertir que mi lectura difería en algunos aspectos de la tradición crítica que establecía una ruptura tajante entre *Muerte cercana*, leído como un libro de filiación occidental y “rilkeano”, y *Choza*, entendida como la obra andina del poeta, se hizo evidente la necesidad de revisar los supuestos sobre los que se había construido esa interpretación. Lejos de percibir una ruptura, yo veía una continuidad entre ambos textos, y ello fue lo que me llevó a preguntarme por el origen de esa lectura.

A nivel metodológico, esta inquietud condujo a un trabajo de archivo que permitió rastrear el punto de partida de dicha interpretación en un artículo de Wáshington Delgado, publicado a propósito de la aparición de *Muerte cercana* en la década de 1950. Delgado reconoce la influencia de Rilke y ubica los versos mirandianos lejos de influencias populares. El problema no radica en la validez de esa lectura inicial, sino en su repetición acrítica por parte de la tradición posterior, muchas veces sin relectura del texto de Miranda (quizá porque era de difícil acceso) ni contextualización del propio Delgado. Se olvidó que su interpretación se dio en un contexto específico lo que explica ciertos énfasis y omisiones entendibles. Hay que recordar que Delgado, si bien nació en el Cusco, a los tres años se asentó en Lima con su familia, de modo que el mundo andino no le era tan cercano como a cualquier limeño de esa década. La formación que recibió en Lima tuvo un fuerte peso de la tradición occidental, así que no le podemos pedir otro tipo de lectura en ese momento. Recordemos que, en esas décadas, pese a la presencia y actividad de Arguedas, el mundo andino era todavía algo lejano para quienes vivían en la capital. Recién a partir de los años 60, y gracias al desarrollo de las ciencias sociales, poco a poco se generó un interés mayor.

Entonces, recuperar esa historicidad crítica, recordando, como señala Walter Mignolo, la necesidad de no olvidar “la mano que dibuja la mano”, creo que fue un paso fundamental de la investigación. Esta revisión permitió comprender que la relación entre *Muerte cercana* y *Choza* no debía pensarse en términos de oposición, sino como parte de un proyecto poético coherente y atravesado por lo que Sebastián Salazar Bondy intuyó tempranamente como una “sensibilidad diferente”, que no es sino la sensibilidad andina. A partir de esta constatación, el estudio se centró en esclarecer esa continuidad, lo que justificó la delimitación del corpus a los dos primeros libros y dejó abierta la necesidad de futuros trabajos sobre *Vida* y *Padre sol*.

La sistematización crítica también exigió ubicar a Miranda en su contexto histórico y poético, hecho que implicó revisar y problematizar la noción misma de Generación del 50. Las conclusiones a las que llegué me llevaron a reconstruir el campo poético puneño de esa década mediante otro trabajo de archivo que pude completar gracias a la colaboración de poetas, artistas e intelectuales de dicha región.

Si tengo que referirme exclusivamente a *Chozas*, puedo decir que, en el plano conceptual, su abordaje implicó un desplazamiento deliberado de los marcos interpretativos occidentales que habían dominado la lectura de la obra de Miranda. Para comprender cabalmente su poética, se me hizo necesario situar el análisis en una “lógica” andina y atender a principios fundamentales como el carácter sagrado de la existencia y el principio de relacionalidad del todo. Estas nociones me permitieron comprender los mecanismos compositivos de la obra, la configuración del hablante lírico, la presencia de múltiples voces y niveles enunciativos, así como las tensiones entre oralidad y escritura propias de un sujeto que se mueve en las fronteras culturales. Pero la obra de Miranda es muy rica y compleja, y había que desentrañar en ella varios aspectos, por lo que tuve que recurrir a diversos enfoques. En realidad, mi trabajo se inscribe en la perspectiva de los Estudios culturales y decoloniales. Me apoyé en los aportes de la antropología simbólica de Clifford Geertz y Victor Turner, particularmente en sus estudios sobre el rito y la noción de “drama social” de este último; en los planteamientos de Aníbal Quijano y Walter Dignolo, este último fundamental para señalar el carácter decolonial de la obra de Miranda y explicar aspectos que habían sido considerados problemáticos por la crítica, como la presencia del castellano. Para abordar la complejidad del discurso presente en *Chozas*, me sirvió mucho la pragmática del discurso lírico de Luján Atienza que articulé con los estudios sobre oralidad y escritura, testimonio y memoria, y un poco de la propuesta de Bajtín y, de manera central, los estudios andinos que me permitieron explicar por qué en este tipo de poéticas no necesariamente funcionan las concepciones occidentales de “género literario”, “figuras retóricas”, etc., y cómo las categorías andinas no solo atraviesan la poética de Miranda, sino que constituyen el núcleo de su discurso.

De este modo, mi estudio intenta proponer una relectura de la obra de Miranda y cuestionar buena parte de los marcos críticos desde los cuales había sido leída, reubicándola en el campo literario desde una lógica no hegemónica.

*En sus investigaciones, lo surandino aparece formulado como un concepto que permite leer la poesía peruana desde dinámicas regionales, tensiones con el centralismo y procesos de construcción de subjetividades poéticas diferenciadas. En ese marco, ¿considera que lo surandino funciona principalmente como una categoría analítica, un espacio de enunciación poética o una posición política dentro del campo cultural?*

Pienso que funciona de las tres maneras y, en el caso de mi trabajo, de forma indesligable. Como categoría analítica porque sirve para ordenar e interpretar un fenómeno. No se trata solo de una referencia geográfica, sino que remite a una configuración cultural, simbólica, histórica y estética específica, aunque, vale la pena aclararlo, no pretende ser esencialista, sino dialogante. Creo que permite pensar una experiencia andina situada y puede funcionar como marco para leer y entender el rol que desempeñan los elementos andinos presentes en una determinada obra, el lenguaje poético y una posición específica frente al canon.

Lo surandino es también un espacio de enunciación poética y no solo un tema o contexto, sino que debe entenderse como el lugar desde donde alguien se pronuncia. Las voces poéticas enuncian desde una experiencia histórica y cultural situada, y se van construyendo desde esa experiencia y con ella. En tal sentido, construirse desde esa experiencia implica que esa voz, ese alguien, lleva dentro de sí esa historia de tensiones y luchas que se dan en distintos niveles (histórico, social, cultural, político, lingüístico, etc.) algunas veces lejos de las temporalidades occidentales y de manera diversa a otras experiencias. Como espacio de enunciación poética, lo surandino muestra y organiza la voz, las imágenes y la lógica simbólica de un texto atravesado por el imaginario andino.

En cuanto a lo político, enunciar desde lo surandino es tomar posición frente al canon limeño, criollo o eurocéntrico, así como también una forma de resistencia simbólica y de disputa por la legitimidad cultural. Lo surandino reivindica saberes, lenguas y sensibilidades históricamente marginalizadas; a su vez, reubica a los poetas no como “poetas regionales” y sí en tanto sujetos político-culturales. En este nivel, asumir lo surandino supone una posición política dentro del campo cultural toda vez que desafía las jerarquías del canon y propone una poética anclada en saberes y sensibilidades que han sido largamente subalternizados.

*En el marco de sus estudios sobre poéticas surandinas y procesos de descentramiento del canon, ¿cómo definiría el sujeto poético surandino y qué rasgos lo diferencian del sujeto lírico dominante en la tradición capitalina?*

Este asunto es complicado. Podría referirme de manera bastante general a un sujeto surandino señalando determinadas características, pero siento que estaría poniendo límites a su riqueza y complejidad.

A grandes rasgos, podría decir que este sujeto se constituye desde lo surandino como espacio de enunciación y que articula memoria histórica, territorialidad e imaginario andino. En él, no prevalece la noción de individuo, sino que tiende a lo comunal, por lo que se trata de un sujeto que desborda el “yo” lírico para articular una voz relacional y, en muchos casos, colectiva, atravesada por la memoria, la oralidad y una concepción no escindida de la relación con la naturaleza. Esta relación con la naturaleza, y con la lengua, no es metafórica, sino ontológica, y suele posicionarse desde una exterioridad relativa al canon (todo esto obviamente en diversos grados). Estas características son tanto estéticas como políticas en la medida en que suponen una toma de posición en el campo cultural y una disputa por los modos de legitimación de la poesía peruana.

¿En qué se diferencia del sujeto lírico capitalino? Este último se caracteriza por su carácter moderno en el que prevalece lo individual. Es un sujeto que tiende a universalizar su experiencia y responde a tradiciones metropolitanas, situación que lo hace concebirse como un ser distinto de la naturaleza. De ahí que sea un sujeto que se legitima a través de sus instituciones, mientras que el sujeto surandino disputa su legitimidad en el campo cultural. Eso puedo señalar de manera bastante gruesa, si tengo que responder a la pregunta planteada.

Pero me gustaría añadir que todo este asunto del surgimiento de las identidades tiene que ver no solo con las historias locales, cada una con su propia peculiaridad, su ritmo, su problemática, sino también con los diseños globales que se van imponiendo. Por ello, en mis investigaciones prefiero siempre aclarar y delimitar los conceptos que uso y fijarme límites espaciales y temporales. Lo hago porque de otra manera siento que estaría siendo muy ligera y hasta podría estar tergiversando realidades e historias. Por eso, me cuesta tanto señalar características generales.

Así que, en realidad, pienso que no existe un solo sujeto poético surandino, y considero que esto es un punto que debemos tener muy claro. No hay que caer en esas visiones lineales y homogeneizadoras que tanto cuestionó el maestro Antonio Cornejo Polar cuando se refería a lo multifacético de nuestra tradición cultural. De otra manera, no podríamos explicar la presencia de poetas como Oswaldo Chanove o Alonso Ruiz Rosas, por ejemplo. Recordemos que las identidades no son estáticas; mucho menos si nos referimos a aquellas que surgen y se van resignificando en los espacios de frontera donde confluyen tradiciones culturales diversas. De allí su complejidad, pero también su riqueza. Me parece que las nociones de fronteras culturales y fronteras móviles son conceptos claves para pensar este asunto y reflexionar sobre los procesos historiográficos regionales. Las fronteras culturales, en efecto, son espacios en que se hacen posibles relaciones interculturales que generan nuevos sujetos, nuevas identidades y diversos procesos socioculturales.

Quizá podemos hablar de un sujeto poético surandino en una época y en un contexto determinado. Por ejemplo, el sujeto que surge en la década de los años 50 en Puno muestra diferencias respecto de aquel que surge en los años 80. No estoy diciendo que no tengan nada que ver, pero sí es posible percibir sus diferencias, en principio, porque son contextos diferentes y responden a distintas necesidades. Pero no hay que olvidar que incluso en una misma época pueden surgir diversos sujetos culturales; y ello es un poco lo que planteo en *Cartografía de la poesía surandina de los ochentas: entre el canon y la disensión*. Allí propongo —al referirme al sujeto poético surandino de esa década (y enfatizo en “poético” porque habrá que ver qué pasa con el sujeto narrador)—, y que denomino “sujeto del desborde popular”, que su esencia está determinada por la confluencia de diversos sujetos que, en un determinado momento, comparten una agenda frente a cierta problemática. Se trata de un sujeto que se construye desde la fractura, desde esa diversidad no siempre conciliadora, pero que sabe sobreponerse a ella al darse cuenta que hay una agenda más importante que las diferencias internas: el centralismo cultural, la discusión sobre el poder intelectual, entre otras problemáticas.

¿Qué caracteriza a este sujeto surandino de los ochentas? Su carácter tensional, su clarísima posición anticentralista, la percepción más clara (respecto de los sujetos que lo antecedieron) del valor de sus propuestas, el convencimiento desenfadado y feliz de saberse diferente y de sentir que no necesita ninguna venia proveniente de la capital, es decir, la conciencia plena de su autonomía.

*En su libro citado (el último de su producción), usted muestra, a partir de un trabajo de archivo, cómo ciertos colectivos literarios limeños de los años 80 jerarquizaron e invalidaron las propuestas poéticas surgidas desde el surandino. Desde esta perspectiva, ¿cómo entiende hoy el papel de la crítica capitalina en la producción del canon y en la persistencia de estas asimetrías en el campo cultural?*

En principio, creo que la crítica capitalina debe ser entendida como un actor central en la producción, administración y reproducción del canon literario peruano, y no como una instancia meramente evaluativa o descriptiva. En ese sentido, efectivamente, durante los años 80, determinados colectivos y circuitos críticos limeños (digo determinados porque recordemos que hubo otros escritores y críticos como Antonio Cornejo Polar, Tulio Mora y Paul Llaque, por mencionar a tres, que sí tuvieron una visión de mayor apertura) no quisieron, o no pudieron, ver las propuestas poéticas surgidas en el sur andino; y esto es particularmente llamativo por la intensa actividad que hubo allí. Por el contrario, estos colectivos limeños activaron mecanismos sistemáticos de autolegitimación que funcionaron como una suerte de plataforma desde la cual se autopromocionaron. Hasta donde recuerdo, no hubo un pronunciamiento negativo sistemático sobre las poéticas regionales sureñas, pero sí un afán muy evidente de invisibilizarlas. Con ello, lograron reducir la comprensión de las manifestaciones de la época a las suyas y el resto quedó como expresión aislada de lo local, se negó su densidad conceptual y estética, y se dio su exclusión de los espacios de discusión y de legitimación literarias. Así que la crítica capitalina no solo produjo un canon, sino que definió activamente sus fronteras al establecer qué formas de enunciación eran consideradas literariamente válidas y cuáles quedaban fuera de ese horizonte.

En la actualidad, hay una mayor apertura, pero me pregunto si esa apertura se hubiera dado sin la aparición de las redes sociales o las diversas plataformas que han permitido una mayor visibilización de la producción literaria a nivel nacional. En este punto, ya es bien difícil no ver, es más difícil ignorar. Sin embargo, entiendo que persisten estas asimetrías pese al discurso de apertura que se escucha. ¿Qué porcentaje de la crítica de nuestro país mira hacia las regiones o trabaja corpus no abordados o, cuando menos, poco estudiados? En San Marcos, en Literatura, sí hay un grupo de docentes que vienen trabajando en este campo: Milagros Carazas, Mauro Mamani, Gonzalo Espino, Elías Rengifo, por mencionar a algunos, y otros que comienzan a interesarse (lo cual es muy positivo). Fuera de San Marcos, hay más estudiosos, pero me parece que todavía no

lo suficiente. Hay quienes siguen dando vuelta y vuelta sobre los mismos autores de siempre. ¿Por qué? Porque no se quiere pensar al Perú desde la literatura. Hacerlo implica entrar en un terreno complejo, lleno de contradicciones históricas, sociales, políticas; implica mirarnos al espejo, ver nuestras limitaciones y, algunas veces, no nos gusta complicarnos y preferimos estar tranquilos manteniendo la ilusión de que en el jardín literario no pasa nada y todo marcha bien.

Hay todavía cierta inercia histórica y rezagos del centralismo cultural, porque mucho de lo que se dice queda en lo declarativo; por ello, habrá que ver si esa apertura a la que me referí no es solo el resultado de prácticas críticas que han sabido adaptarse a nuevos discursos sin alterar sustancialmente sus criterios de legitimación. Es decir, aunque en el presente observemos una mayor apertura retórica hacia la diversidad y el descentramiento, lo surandino (y no solo lo surandino) todavía continúa siendo incorporado de manera condicionada, a veces como excepción, otras como diferencia administrada y pocas como interlocución en igualdad de condiciones en el campo cultural. Entonces, pienso que hay que ir más allá de lo declarativo y comenzar a ocuparse de las manifestaciones literarias que tanto tiempo han sido postergadas.

Interrogar el rol de la crítica implica revisar el canon y cuestionar los supuestos epistemológicos desde los cuales se ha ejercido históricamente, así como asumir la necesidad de un desplazamiento real de los centros de legitimación. Sin una revisión profunda, los procesos de descentramiento corren el riesgo de convertirse en gestos superficiales que reproducen, bajo nuevas formas, las mismas desigualdades que dicen combatir.

***Dentro de la crítica literaria peruana, ¿qué riesgos o desafíos implica analizar poéticas regionales sin caer en lecturas folclorizantes o esencialistas?***

Considero que supone enfrentarse a riesgos que no pueden entenderse únicamente como errores interpretativos, sino como efectos de una tradición crítica históricamente atravesada por relaciones de poder. El riesgo de la folclorización no ha sido accidental: responde a una lógica centralista que ha tendido a leer las producciones no capitalinas como expresiones culturales subordinadas, valorables en tanto representen una alteridad controlable, pero sin capacidad de intervenir en los debates estéticos y conceptuales del campo literario, como ya lo señalé.

A ello, como bien manifiesta la pregunta, se suma el riesgo del esencialismo, que ha fijado lo regional, y particularmente lo andino, como una identidad estática y homogénea. Este tipo de lectura, lejos de reconocer la complejidad histórica de estas poéticas, las encierra en una imagen cristalizada que resulta funcional a su marginación, ya que las presenta como ajenas a los procesos de innovación, conflicto y experimentación que se le atribuyen al centro. Si lo vemos así, el esencialismo no me parece una simplificación inocente, y sí, más bien, una operación crítica que contribuye a mantener intactas las jerarquías del canon. Por eso es tan importante leer a Antonio Cornejo Polar.

Así que el desafío, me parece, estriba en desarticular estas operaciones mediante un enfoque que asuma las poéticas regionales como prácticas estéticas e intelectuales capaces de proponer lenguajes y formas, y de discutir criterios de legitimación. Esto implica abandonar la idea de la región como periferia y pensarla, más bien, como un espacio de producción de sentido y de conflictividad estética. En ese orden, categorías como lo surandino solo resultan productivas cuando se conciben como posiciones históricas y políticas, atravesadas por tensiones internas y por su relación conflictiva con el centro, y no como marcas identitarias cerradas.

Por otro lado, pienso que asumir este desafío demanda una revisión radical de la propia práctica crítica en tanto la lectura de poéticas regionales exige interrogar los supuestos desde los cuales ejercemos nuestra labor. Es más, empuja a una revisión tanto de los dispositivos de legitimación que históricamente han regulado qué voces son escuchadas como también de las condiciones materiales a partir de las cuales se ejerce la crítica literaria en el Perú. Esto último tiene que ver con un problema mayor que es la educación. Como sabemos, en nuestro país, el aparato crítico está centrado en la capital y no en las regiones. ¿Por qué no en las regiones? Porque desde hace siglos la educación ha sido un privilegio. Para tomar conciencia de ello, basta revisar la historia de la educación en el sur de nuestro país y recordar cómo, a comienzos del siglo XX, los pobladores de Puno venían caminando desde esa región para pedir que se creara una escuela y sus hijos pudieran educarse. La educación no se ha impartido por igual, así que ¿de qué tradición crítica regional podemos hablar? El flujo de jóvenes que llega a Lima a completar su formación demuestra que es un problema todavía no superado; pero ellos también tienen una responsabilidad: son quienes deben comenzar a pensar sus respectivas regiones.

El asunto es que mientras los supuestos que mencioné no sean cuestionados, las lecturas que se realicen respecto de las poéticas regionales corren el riesgo de reproducir, bajo discursos aparentemente inclusivos, las mismas asimetrías simbólicas que han estructurado históricamente el campo cultural.

***Gran parte de sus investigaciones se han centrado en atender producciones que se encuentran al margen o invisibilizadas por la crítica tradicional. Bajo esta perspectiva, ¿en qué medida su trabajo busca ampliar el canon literario peruano y cómo cuestiona la lógica misma de su construcción?***

Ocuparme de producciones marginadas o invisibilizadas por la crítica tradicional no responde solo a un deseo de ampliación cuantitativa del canon literario peruano, sino que pretende ser, como se menciona en la pregunta, una intervención crítica en la lógica misma de su construcción. Mi trabajo, aparte de buscar incorporar nuevas voces a un repertorio previamente establecido, procura plantear interrogantes sobre los criterios, los dispositivos y las relaciones de poder que han determinado históricamente qué textos, sujetos y poéticas son considerados legítimos en el campo literario de nuestro país.

Por ende, el análisis de poéticas surandinas y de autores como Efraín Miranda intenta evidenciar que la exclusión del canon no se explica solo por una supuesta falta de calidad estética, sino por mecanismos críticos e institucionales que han privilegiado formas de enunciación, tradiciones y sensibilidades alineadas con una matriz capitalina y eurocéntrica. Ampliar el canon, desde esta perspectiva, supone desplazar el foco desde la obra aislada hacia las condiciones de producción, circulación y lectura que hacen posible, o impiden, su reconocimiento.

Al mismo tiempo, mi trabajo pretende cuestionar la idea del canon como una estructura estable, neutral y acumulativa; por el contrario, propone entenderlo en tanto espacio que se halla en permanente disputa. Esto quiere decir que las poéticas situadas en los márgenes no deberían ser asumidas como anexos o correcciones tardías, sino como prácticas estéticas que tensionan los límites del canon y ponen en crisis sus supuestos epistemológicos. En este sentido, pienso que la ampliación del canon solo es significativa en la medida en que va acompañada de una revisión crítica de los marcos interpretativos y de los centros de legitimación que lo sostienen.

Mi trabajo intenta proponer que el verdadero desafío no consiste en integrar lo excluido sin alterar el orden existente, y sí en reconocer que estas producciones obligan a repensar qué entendemos por literatura, por valor estético y por tradición. Desde esta óptica, ampliar el canon implica, necesariamente, cuestionar la lógica jerárquica y centralista que ha regulado históricamente su construcción, y abrir el campo literario a manifestaciones que desestabilizan sus fronteras tradicionales.

***Parte de la formación universitaria, en la carrera de Literatura, suele orientarse al contacto con el canon occidental, ya sea a nivel de textos literarios como de teorías y enfoques críticos. En ese contexto, ¿cómo se integran los estudios culturales en las mallas curriculares y de qué manera inciden en la formación de los estudiantes de la carrera?***

Desde mi punto de vista, la incorporación de los estudios culturales en las mallas curriculares constituye un desplazamiento fundamental para repensar el lugar de la literatura dentro de las humanidades. En el caso de la Facultad de Letras de San Marcos, la existencia de un curso de Estudios Culturales resulta significativa. Aunque no conozco en detalle el sílabo ni la metodología con que actualmente se imparte, su existencia señala el reconocimiento institucional de que la disciplina literaria no opera en un vacío ni puede pensarse tampoco como un campo autónomo y desvinculado de su contexto social, político y cultural.

Los estudios culturales permiten mostrar a los estudiantes que la literatura forma parte de un entramado histórico y simbólico más amplio, del cual se nutre y al cual responde. Esta mirada resulta relevante en un país como el nuestro, donde los procesos culturales están atravesados por profundas desigualdades, tensiones territoriales y disputas por la representación. Así, la formación literaria se ve enriquecida cuando se habilitan herramientas que permiten comprender no solo los textos, sino también las condiciones de producción, circulación y recepción que los hacen posibles.

Recuerdo que, hace algunos años, comenzó a circular en las aulas sanmarquinas una postura según la cual los estudios culturales no deberían tener un peso significativo dentro de la disciplina literaria. Estas ideas me parecieron problemáticas, sobre todo porque coincidían con un momento en que, a nivel internacional, las investigaciones en humanidades se orientaban cada vez con mayor énfasis hacia enfoques culturales, interdisciplinarios y críticos del canon. Uno de los

argumentos sostenía que las investigaciones resultantes parecían pertenecer a otras disciplinas como la sociología o el psicoanálisis, y que, en consecuencia, se diluía la especificidad literaria.

Sobre este asunto, considero que el problema no radica en la incorporación de los estudios culturales al ámbito literario, sino en la capacidad del investigador para articular esos enfoques con un análisis riguroso de los textos. No existe, a mi entender, un divorcio entre literatura y estudios culturales; antes bien, la separación tajante que se intentó imponer en algún momento responde a una concepción restrictiva y defensiva de la disciplina. Los estudios culturales no anulan la especificidad de lo literario, sino que amplían sus posibilidades de lectura al situarlo en relación con procesos históricos, sociales y simbólicos concretos.

En ese sentido, la incidencia de los estudios culturales en la formación de los estudiantes es, desde mi punto de vista, profundamente positiva toda vez que les ofrece herramientas críticas para comprender la literatura como una práctica situada y atravesada por relaciones de poder y por disputas de sentido. Lejos de empobrecer la lectura, estos enfoques la complejizan y la enriquecen, pues permiten una comprensión más amplia de los fenómenos literarios y de las obras mismas, hecho que resulta indispensable para pensar críticamente la producción cultural en un contexto tan complejo y heterogéneo como el nuestro.

***Desde su experiencia como investigadora y docente universitaria, ¿cuán complejo puede resultar ejercer la crítica literaria siendo mujer en una carrera históricamente hegemonizada por voces masculinas y cómo estas dinámicas atraviesan su trabajo académico?***

Desde mi experiencia, ha sido un proceso complejo en el que se han dado tensiones explícitas e implícitas al interior del campo académico. Sin embargo, no se tratan únicamente de cuestiones individuales, sino de dinámicas estructurales que han naturalizado ciertas formas de autoridad crítica y han condicionado los modos en que las mujeres participamos, intervenimos y somos leídas dentro de la disciplina.

Es verdad que la situación ha cambiado si la comparamos, por ejemplo, con la década de los años 90, aunque no del todo. A lo largo de los años, he podido constatar que el trabajo académico realizado por mujeres suele estar bajo un mayor escrutinio, como si debiera demostrar

de forma permanente su legitimidad y su rigor. Esta exigencia adicional —a veces muy visible y otras no tanto— atraviesa la recepción de las investigaciones, la valoración de los enfoques teóricos y el reconocimiento en los espacios institucionales (todavía les cuesta invitarnos y lo hacen como ellos mismos dicen “para evitar problemas con las mujeres”: les duele citarnos en sus estudios). Dicha situación no ocurre con muchas voces masculinas que han ocupado posiciones de centralidad desde una legitimidad que rara vez ha sido cuestionada o sometida a revisión. Por el contrario, ha sido visible el apoyo y el elogio mutuo, entre ellos. Esta no es solo mi percepción, como se comprenderá, a lo largo de los años, docentes, investigadoras, narradoras y poetas de diversos ámbitos e instituciones hemos intercambiado experiencias y las conclusiones han sido muy similares. Felizmente, creo percibir otra actitud en generaciones más jóvenes. Claro que, debo añadir, siempre ha habido excepciones.

Sin duda, estas dinámicas han incidido en mi trabajo académico, sobre todo en la elección de los objetos de estudio. Investigar poéticas surandinas, archivos invisibilizados y procesos de descentramiento del canon ha significado situarme en una posición incómoda dentro del campo, y donde la marginalidad de los objetos se superpone con cierta deslegitimación de género que a veces está ahí, muy latente. Esta doble tensión ha sido, no obstante, un espacio productivo de reflexión crítica en la medida en que me permitió tomar conciencia de cómo operan las jerarquías simbólicas en la crítica literaria.

Entonces, desde esta experiencia, ejercer la crítica literaria no ha sido solo una práctica intelectual, sino también una toma de posición. Asumir una perspectiva situada ha implicado cuestionar los modos en que se construye la autoridad crítica y resistir la idea de una neutralidad disciplinaria que, en realidad, ha encubierto históricamente relaciones de poder. En ese orden, mi trabajo académico está atravesado por una voluntad de intervención que intenta producir conocimiento a la par que contribuir, aunque sea un poco, a desestabilizar las estructuras de género que han regulado el campo literario.

Es cierto que mis investigaciones no se centran en la obra de mujeres, aun cuando se trata de un campo que me interesa y que considero fundamental. He optado, de manera consciente, por trabajar con procesos de descentramiento del canon y con autores que han sido históricamente invisibilizados en un afán por intervenir en zonas del campo cultural que tradicionalmente han sido copadas por la crítica masculina. Esta decisión no implica desatender la perspectiva de género,

sino ponerla en práctica desde otro lugar: el de disputar la autoridad crítica en territorios que han sido considerados, durante mucho tiempo, espacios “naturales” de intervención masculina. Investigar estos temas desde una posición femenina ha significado situarme en una doble exterioridad, a saber: por el género y por los objetos de estudio, y también por asumir esa incomodidad como una forma de intervención política dentro del campo académico.

Partiendo de esta experiencia, ejercer la crítica literaria es una práctica intelectual y una toma de posición. Mi trabajo académico, de un lado, responde a la voluntad de cuestionar las jerarquías que, en determinados momentos, han regulado quién puede hablar con autoridad sobre determinados temas y, de otro lado, está articulado por el deseo de contribuir a la desestabilización de estructuras históricamente naturalizadas al mostrar que podemos intervenir, con igual legitimidad, en todos los espacios del debate académico.