METÁFORA REVISTA DE LITERATURA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Nº 14

EDITORIAL

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.219

Metáfora, en su número 14, presenta un *dossier* dedicado al análisis y estudio de la literatura y la cultura amazónicas. Dicha sección monográfica tiene como editores a dos reconocidos expertos en dicho campo de investigación: Stefano Pau y Andrea Cabel. Sin duda, la revaloración de las lenguas originarias y su dimensión cultural es una tarea perentoria en el mundo actual. Ello permitirá cuestionar el glotocentrismo, es decir, la creencia injustificada de que una lengua hegemónica (verbigracia, el castellano en el Perú) es considerada superior a las demás.

En la sección miscelánea, se presentan trabajos de diferente temática. Por ejemplo, Kurmi Soto Velasco establece una escueta pero enjundiosa cronología de la emergencia de la lingüística andina en Bolivia del siglo XIX. Por su parte, Laura Becerril Nava aborda el símbolo del cuerpo en la poética de Virgilio Piñeira desde la perspectiva de lo grotesco. Distinta es la óptica investigativa de Alonso Pahuacho Portella, quien estudia el fenómeno de la subalternidad y la resistencia en dos crónicas periodísticas, cuyos autores son Gabriela Wiener y Luis Miranda, para subrayar la construcción de la identidad LGTBIQ+ en los medios tradicionales. Desde una postura teórica disímil, Asalia Mendoza-González, Guillermo Pacheco-Pineda y Moisés Cumpa Valencia analizan la importante obra del autor peruano Óscar Colchado Lucio, y se concentran en el cuento «Cholito tras las huellas de Lucero» a partir de los aportes de la Retórica General Textual de Stefano Arduini y de la lingüística cognitiva de George Lakoff, Mark Johnson y Mark Turner. Parecido es el enfoque de Camilo Fernández-Cozman y Patricia Zelaya-Icaza, quienes retoman el concepto de poliacroasis, formulado por Tomás Albaladejo, para precisar dos tipos: la poliacroasis sinecdóquica y la antitética; luego, abordan poemas de César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Wáshington Delgado y Rossella Di Paolo.

Este número de *Metáfora* también contiene una entrevista a la destacada estudiosa Pamela Medina, quien reflexiona críticamente sobre el papel de la inteligencia artificial en el ámbito de las humanidades. Asimismo, señala la importancia de abordar la imagen en los poemas visuales como los de Jorge Eduardo Eielson, figura capital de la literatura peruana del siglo XX. Definitivamente, las humanidades digitales constituyen un campo interdisciplinario y un reto por asumir para críticos literarios, lingüistas y demás

especialistas si desean situarse en un mundo donde el *homo videns* (término acuñado por Giovanni Sartori) ha cobrado primacía.

Por último, este número se cierra con tres reseñas. La primera, escrita por Marlon Caro, aborda el libro *Cuerpos vulnerados*, última entrega del docente sanmarquino Marcel Velázquez Castro. La segunda, a cargo de Stephannie Paucar, explora críticamente el texto *Sino y adversidad sociocultural en la figura femenina de los siglos XIX y XX: exégesis de la narrativa hispanoamericana*, cuya autora es Lourdes Ortiz. La tercera, firmada por Christian Cachay, se detiene en *Algo de él queda y será entregado a los demás. Sebastián Salazar Bondy: Ensayos en torno a su obra*, ejemplar editado por Alejandro Susti.

SEMILLAS ADÁNICAS: DISCURSOS EN TORNO A LA LINGÜÍSTICA ANDINA EN LA BOLIVIA DECIMONÓNICA[1]

ADAM'S SEEDS: THE EMERGENCE OF ANDEAN LINGUISTICS IN 19TH CENTURY BOLIVIA

Kurmi Soto Velasco[2]
Universidad Complutense de Madrid
ksoto01@ucm.es
https://orcid.org/0000-0002-7289-7991
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.220

Fecha de recepción: 06.06.24 | Fecha de aceptación: 09.08.24

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es trazar una breve cronología de la emergencia de la lingüística andina en Bolivia durante el siglo XIX y demostrar el impulso de los estudios sobre el quechua y el aymara, tanto dentro como fuera del país. El artículo propone el análisis de cuatro figuras que resultan fundamentales para entender los primeros pasos de esta disciplina y su progresivo afianzamiento a lo largo de casi todo el siglo: Honorio Mossi (1819-1895), Carlos Felipe Beltrán (1816-1898), Isaac Escobari (1840-1889) y Emeterio Villamil de Rada (1804-1876). Para este fin, se han consultado periódicos, libros, publicaciones dispersas y algunos documentos inéditos. La originalidad del enfoque reside no solo en el rescate de documentación ignorada tradicionalmente por la crítica, sino también en el diálogo que busca establecer entre esos textos y la historia cultural de aquel momento. A partir de esta investigación, se demuestra que obras como *La lengua de Adán* (1877), de Villamil de Rada, lejos de ser una anomalía, se insertaron de lleno en intensos debates dentro de los círculos científicos y literarios.

PALABRAS CLAVE: Bolivia, siglo XIX, cultura científica, redes intelectuales, lingüística.

ABSTRACT

The aim of this work is to outline a concise timeline of the emergence of Andean linguistics in Bolivia during the 19th century and to showcase the impetus behind the studies of Quechua and Aymara, both within and beyond the country's borders. The article suggests an analysis of four main figures crucial for comprehending the initial strides in this discipline and its gradual establishment over nearly the entire century: Honorio Mossi (1819-1895), Carlos Felipe Beltrán (1816-1898), Isaac Escobari (1840-1889) and Emeterio Villamil de Rada (1804-1876). For that purpose, newspapers, books, dispersed documents and some unpublished works have been consulted. The originality of the approach lies not only in the recovery of previously unused documentation, but also in the dialog that is established between these texts and the cultural history of their time. That way, this research wants to prove that writtens like Villamil de Rada's *La*

[1] Este artículo ha sido realizado gracias a la beca para jóvenes investigadores del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
[2] Editora de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. Doctoranda en Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filología, UCM. Líneas de trabajo: literatura sudamericana de la segunda mitad del siglo XIX; historia intelectual; sociabilidad literaria en el siglo XIX.

lengua de Adán (1877) were far from being a curiosity and, instead, this kind of material was profusely read and discussed in literary and scientific circles.

Keywords: Bolivia, 19th century, scientific culture, intellectual networks, linguistics.

A la memoria de Carmen Beatriz Loza

La anécdota es de sobra conocida. Viejo y desesperado, un buen día de agosto 1876, Emeterio Villamil de Rada habría decidido suicidarse en las cálidas playas de Río de Janeiro, llevando consigo sus investigaciones, sus secretos y, muy posiblemente, todos sus escritos (*Gazeta de Noticias*, 06.06.1876), pues, durante largos años, había estado trabajando en una obra ambiciosa, titulada *La lengua de Adán*, a través de la cual pretendía demostrar los orígenes primigenios del aymara.[3]

Aquel hombre pasó a la historia como un solitario, extravagante e incomprendido. Aunque su figura haya hecho correr bastante tinta, su trabajo continúa siendo poco estudiado y, en el mejor de los casos, es tomado como un ejemplo más de sus excentricidades (Souza, 2016, p. 17).[4] Nicolás Acosta, en la única biografía contemporánea existente (1888), incluía libertades e inexactitudes que se repitieron hasta el cansancio. A principios del siglo XX, el padre Nicanor Aranzáes retomaba aquellos datos y los reproducía en su *Diccionario histórico del departamento de La Paz* (1915), aunque sin mencionar los trabajos de lingüística. Y, en su prólogo a la edición de 1939, Gustavo Adolfo Otero exageraba algunos de los rasgos más novelescos de su vida. Además, muchas de estas aproximaciones vieron sus textos como una «curiosidad literaria» y olvidaron que su principal interés era científico —a pesar de que las aseveraciones fuesen o no erróneas—.[5] Por lo tanto, obviaron las intenciones de Villamil

[3] Opto por esta grafía y no otra a causa de diversas razones. La primera es que se trata de la forma más aceptada en Bolivia y, por lo tanto, la más usada entre los círculos de especialistas a finales del siglo XIX, con la mención especial de la Academia Aymara. Por último, la elijo porque hace eco a toda una tradición de estudios sobre la cultura aymara inauguradas desde la etnohistoria con obras tan icónicas como la de Thérèse Bouysse-Cassagne titulada *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)* (1987).

[4] Otra prueba de estas lecturas es su incorporación tanto en *Ciencia ficción en Bolivia (1864-1967)* (2020) como en la *Antología de crítica literaria* de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (2022).

[5] En ese mismo espíritu, el ensayo de Luis H. Antezana dedicado a Emeterio Villamil de Rada abunda en imprecisiones y, de una manera muy subjetiva, se presta a interpretaciones sin sustento histórico. Por si fuera poco, en los diálogos que dan forma al texto, uno de los personajes llega a sostener que es una «rara forma de ciencia ficción» (2011, p. 599). Cabe recordar que la «ficción especulativa» del siglo XIX seguía normas propias de su género que no corresponderían, bajo ningún criterio, a este texto y que la ciencia ficción, tal y como la conocemos, nació en el siglo XX.

de Rada y desnaturalizaron su vocación al desligarlo de su contexto inmediato. En el fondo del mar, tal vez se hallen las respuestas a muchas de las preguntas que ha suscitado a lo largo de casi dos siglos. Pero aún quedan pistas sobre su recorrido intelectual y, en particular, sobre los distintos autores que, junto a él, constituyeron los pilares de la lingüística andina, en Bolivia, durante la segunda mitad del siglo XIX.

En efecto, en una reseña a la más reciente edición a *La lengua de Adán* (2016), Carmen Beatriz Loza apuntaba la relevancia que tuvieron estas teorías para las élites letradas paceñas y, en particular, para los aymaristas, «lectores ideales» de su obra. Este círculo, compuesto por notables de los Yungas y de La Paz, congregó a los interlocutores privilegiados de Villamil de Rada (Loza, 2017, p. 310),[6] a quienes les dedicó un apéndice para «su uso y recreo».[7] Por lo tanto, siguiendo esa línea, este artículo busca reconstruir algunas discusiones sobre el quechua y el aymara que permiten entender el libro dentro de un escenario más amplio, puesto que el sorateño tuvo contacto con muchos de sus pares, quienes lo leyeron y comentaron con atención. Es más, poco antes de su muerte, apareció *De la primitividad humana* (1876) —el único texto teórico que pudo ver publicado—,[8] auspiciado por Miguel Suárez Arana, su principal mecenas. Hacía tiempo que eran colaboradores y Villamil de Rada se encontraba bajo sus órdenes en Brasil, donde fungía como representante comercial de la poderosa Casa Suárez, dedicada a la producción y exportación de goma. A pesar de reconocer que tuvo que dejar parte de sus proyectos por cumplir su deber, en el opúsculo, se asombraba por la buena acogida que sus teorías habían recibido en *La Reforma* y en «otros periódicos de Bolivia» (Villamil de Rada, 1876, p. 1), aunque también se lamentaba por la falta de respuesta de Nataniel Aguirre, entonces ministro de Instrucción de Bolivia, a quien le habría rogado que sirviera de intermediario «ante la juventud ilustrada» (Villamil de Rada, 1876, p. 4).

Unos meses después, la prensa local anunciaba rumores de su deceso. Ante la confirmación a principios de 1877, muchos redactores expresaron su consternación y decidieron rendirle homenaje.[9] El resultado fue la aparición por fascículos de *La lengua*

[6] Al respecto, también se puede consultar Loza, 2004 y Mérida Luján, 2019. Ambos consignan una veintena de miembros en el círculo de aymaristas antes de la guerra del Pacífico. Tras la muerte de uno de sus principales promotores, José Rosendo Gutiérrez, en 1883, es muy posible que las actividades menguaran.
[7] La segunda parte se abre con un «Apéndice dirigido a mis amigos coaymaristas para su uso y recreo», a pesar de que no mencionaba ningún nombre en concreto.
[8] En vida, hizo circular panfletos y artículos de tinte político. Por ende, al llamarlo «teórico», nos referimos a los textos que produjo en torno a su tesis «hiperautoctonista» (Villanueva, 2022) sobre el aymara.
[9] Inmediatamente después de saberse la noticia, aparecieron algunos obituarios, pero sobre todo resaltaban textos como charadas y diversiones literarias que se imprimieron en su honor (*La Reforma*, 12.04.1877).

de Adán en el diario paceño *El Titicaca* desde marzo de ese año (Soto Velasco, 2023). Así, este documento ya circulaba entre los cenáculos literarios y científicos más de dos lustros antes de lo que se suele datar su aparición, en 1888. Indudablemente, esas ideas se estaban discutiendo con cierta seriedad desde, por lo menos, 1873 (*La Reforma*, 14.04.1873) y el mismo Villamil de Rada (1876, p. 1) decía haber pedido de vuelta sus primeros esbozos a Benedicto Medinaceli e Isaac Escobari en una fecha tan temprana como 1872.

El fervor de estas investigaciones quedaba probado en el breve panorama que realizó Nicolás Acosta para la edición de 1888. En su prólogo, el sabio irupaneño pasaba revista a los principales nombres que animaron las discusiones y, al mismo tiempo, desempolvaba algunas obras que habían quedado en el olvido. En una verdadera muestra de erudición, mencionaba las contribuciones de Jerónimo de Oré, Ludovico Bertonio —rescatado, en parte, por Vicente Ballivián y Roxas en su *Archivo boliviano* de 1872— o Diego de Torres Rubio, durante el periodo colonial, además de Vicente Pazos Kanki y, luego, de algunas otras grandes figuras republicanas. Más aún, esta voluntad de recuperar las lenguas indígenas americanas fue un fenómeno que se expresó a nivel transcontinental y que no solo convocó a intelectuales locales, sino que también interesó a distintos círculos europeos que fomentaron las investigaciones en esa dirección (Arenas Deleón, 2021).

La intención de este artículo es poner en contexto la aparición de *La lengua de Adán* e inscribirla dentro de un panorama más amplio sobre los discursos en torno al quechua y al aymara para entenderla como un eslabón dentro de los debates que se estaban dando en aquel entonces. Por ende, las siguientes líneas se centran en los principales hitos de una emergente lingüística andina en la Bolivia decimonónica. El tema llamó la atención de personajes tan diversos como Honorio Mossi (1819-1895), Carlos Felipe Beltrán (1816-1898), Isaac Escobari (1840-1889) o el ya mencionado Villamil de Rada (1804-1876), y alimentó debates que dieron lugar a numerosas reimpresiones, como también a la elaboración de diccionarios, libros y folletos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Su objetivo es demostrar la vitalidad de estas cuestiones al interior de determinados espacios letrados, para probar que las teorías expuestas por el sorateño no eran «obras de ficción», sino que al contrario estaban destinadas a contribuir a las discusiones como un gesto de reacción en contra del cada vez más popular darwinismo. Me gustaría poder demostrar que, como respuesta, estos intelectuales impulsaron una

suerte de creacionismo científico que hacía de la lingüística una de sus principales herramientas y que sus ideas circularon con fluidez dentro y fuera de Bolivia.

1. HONORIO MOSSI Y *EL LENGUAJE DE ADÁN* (1861-1862)

En una lectura hecha en la Sociedad de Estudios Geográficos e Históricos de Santa Cruz en 1906, el joven escritor vallegrandino Emilio Finot le reprochó a Gabriel René-Moreno no haber incluido algunos títulos en su *Ensayo de una bibliografía general de los periódicos de Bolivia, 1825-1905*, editado un año antes, en Santiago de Chile. Entre los documentos que citaba Finot, se encontraba una revista publicada en Cochabamba entre octubre de 1861 y septiembre de 1862. Su nombre era *El Lenguaje de Adán* y su editor, el cura italiano Honorio Mossi.

Aun cuando la consideró como de «corta existencia y escasa importancia» —limitándose a reproducir brevemente su programa y un poema firmado por el sacerdote orureño Carlos Felipe Beltrán—, se trató de uno de los textos más significativos de la filología andina que comenzaba a surgir en Bolivia. En la noticia que dieron Paul Rivet y Odile Rodríguez (1946), sostuvieron que no lo pudieron consultar y que su única aproximación fue a través de Finot, quien decía haber adquirido el texto de las manos del propio Beltrán. Sea como fuere, desde entonces, el documento no ha sido estudiado ni citado y el nombre de su promotor ha aparecido escasamente en investigaciones al respecto.[10]

Eso no impedía que el padre Honorio Mossi de Cambiano (también llamado Miguel Ángel, después de su secularización en 1870) hubiera sido un curioso autor que transitó gran parte de Bolivia y del norte de Argentina a lo largo de su vida. Llegó junto a un importante grupo de franciscanos que se instalaron en Tarija y fundaron una misión entre los tobas del Pilcomayo (Barrio, 1916, p. VII). Sus pasos lo llevaron a familiarizarse con las lenguas locales desde muy temprano y, durante sus estancias en el Chaco —y sus idas y venidas entre Potosí, Sucre y otras ciudades y pueblos bolivianos—, difundió el grueso de su producción, dentro de la cual se contaban ensayos filológicos, diccionarios y gramáticas (Battista, 2022).

[10] Andrés Ajens lo menciona brevemente en un artículo fechado en 2016 dentro de un estudio sobre la discusión entablada entre César Itier y Jesús Lara con respecto a la *Tragedia del fin de Atawallpa*. Pero es, sobre todo, Javier Mendoza (2005) quien se ha ocupado de su figura dentro de los debates de la lingüística decimonónica en un artículo dedicado al científico austríaco Rudolf Falb.

Figura 1

Retrato de Honorio Mossi

Fuente: *Clave harmónica o la demostración de la unidad del origen de los idiomas*. Imprenta de Pedro Montero, 1864.

La revista mensual que editó en Cochabamba tuvo 12 números y se publicó siempre el cinco de cada mes.[11] Su principal objetivo fue dar a conocer la *Clave harmónica* de Honorio Mossi, subtitulada:

> Concordancia de los idiomas en la que se esplica el valor y signification de los elementos alfabéticos de todos los idiomas de un modo matemático y metafísico, por cuyo medio se comprehenden el valor y signification de todas las palabras de los idiomas de un modo intrínseco, filosófico e infalible (Rivet & Rodríguez, 1946, p. 672).

El documento había aparecido en la capital de Bolivia unos años antes, en 1859, y volvería a ser publicado, con ligeros cambios, en 1864, en Madrid.[12] En la carátula de esta segunda edición, Mossi se presentaba a sí mismo como «misionero apostólico de

[11] No hay que descartar una posible simbología detrás de esta elección.

[12] «Demostración de la unidad del origen de los idiomas, de un modo matemático e infalible, para lo cual se han consultado las lenguas hebrea, caldea, siriaca, arábiga, griega, teutónica, latina, como la del sánscrito, chino, quichua, aymará, huaraní [*sic*], vascuence, español, francés, alemán, inglés, italiano, polaco, portugués y muchas otras» (1864).

Bolivia, ex-definidor, predicador general *ex-jure*, miembro invitado de la Sociedad de la Lengua Universal de Madrid, autor de *El árbol de la vida o Teología mística* y de varias otras obras».

La premisa que defendía en esta «concordancia» y que orientaría su labor a lo largo de su vida era la unidad de las lenguas y, por lo tanto, un origen común a todas ellas que, por supuesto, sería el idioma dado por Dios al hombre. Uno de sus primeros comentaristas locales fue el historiador potosino Manuel José Cortés, cuya reseña apareció en el número inicial de *El Lenguaje de Adán*. Su reproducción venía acompañada de una respuesta del propio Mossi, que aprovechaba la ocasión para debatir y explicar mejor sus ideas. Con cierta cautela, Cortés apuntaba algunas inconsistencias en las teorías del cura, al mismo tiempo que admitía no tener la formación suficiente para poder argumentar con mayor holgura y aseguraba que este tipo de escritos encontraría una mejor recepción en Europa.

En efecto, el desarrollo de estas conjeturas debe ser entendido como parte de un proceso iniciado a finales del siglo XVIII y que cobró una relevancia definitiva a lo largo del XIX. El «descubrimiento» del sánscrito significó un aliciente para la emergencia de la lingüística, lo que despertó el interés y la fascinación de diversos círculos científicos y letrados, ya que brindó «una nueva lengua emparentada con las clásicas tradicionales (griego y latín) y con las lenguas cultas europeas, lo que favorecía la constitución de la hipótesis indoeuropea» (Pajares, 1983, p. 42). Mossi estaba al tanto de las discusiones que se llevaban a cabo en aquel momento y su incorporación a la Sociedad de la Lengua Universal de Madrid con motivo de la publicación de la *Clave harmónica*, sin duda, lo probaba. Esta asociación estaba abocada al estudio y a la potencial creación de una nueva lengua, con pretensiones universalistas. Alrededor del proyecto, que también acogió las teorías del cura de Cambiano, se encontraba un reconocido conjunto de intelectuales de diversas partes de España, como Bonifacio Sotos Ochando y su discípulo Lope Gisbert —precursores del esperanto— o Pedro Mata, autor de un *Curso de lengua universal dedicado a la lengua artificial* (1861).

Gran parte de sus postulados se fundaba en la idea de un idioma cuyas letras pudieran ser, al mismo tiempo, categorías analíticas. Por ejemplo, en la *Clave harmónica*, Mossi establecía «relaciones filosóficas por las letras». Cada una de las diez seleccionadas tras un proceso de simplificación tenía también una suerte de valor simbólico intrínseco.

Esto implicaba una correspondencia entre números y letras que resumiría todos los alfabetos, en una operación que el autor llamó «reducción». Inspirándose en las «ciencias que versan sobre objetos necesarios», Mossi proponía un enlace con las «ideas puras», que fueran más allá de la simple materialidad del término designado, a partir de la elaboración de un alfabeto «racional y filosófico» (1916, p. 143; véase también *El Lenguaje de Adán*, 05.06.1862).

Cuadro 1

Relaciones filosóficas significadas por las letras

Número	Letra	Significado
1	A	extensión
2	E, I, J, H	atingencia
3	O, V, U, B, P	substancia
4	C, K, Q	existencia
5	T	junta
6	L	sutileza
7	M	unión
8	N	entidad
9	R	división
10	S	volumen

[Todas las letras que están bajo el mismo número tienen la misma significación]

Fuente: *El Lenguaje de Adán*, 06.05.1862

En los estatutos de la Sociedad de la Lengua Universal, se avanzaba algo similar, especialmente en el anexo destinado a la gramática firmado por Sotos Ochando. Aunque no se proponía una síntesis tan radical, se sugería un alfabeto compartido entre el francés y el castellano. A la par, los socios también se comprometían a trabajar en «nomenclaturas científicas» y en categorías analíticas aplicables, según ellos, a todas las lenguas existentes. El planteamiento captó el interés de la recién fundada Sociedad Lingüística de París que, luego, apoyaría la investigación de las lenguas andinas, como el puquina (1894) y aquellas de la familia pano (1889).[13] Sin embargo, y a pesar de las similitudes, el cura de Cambiano nunca se mostraría de acuerdo con estas teorías y se pronunciaría en contra de ellas en *La clave harmónica*. Más aún, no dudaba en declarar que el libro:

> […] que se estampó en aquellos días, habrá quitado de sus ojos algunas cataratas que le impedían ver [a Bonifacio Sotos Ochando] con claridad lo que hay de positivo en las lenguas hechas, como se dice, por hombres rudos e ignorantes de tanta filosofía cual se pide para formar una lengua universal. (Mossi, 1916, p. XII)

Entonces, aquel distanciamiento entre Mossi y la Sociedad de la Lengua Universal residía en la falta de reconocimiento de la nobleza que podía tener una lengua indígena como el quechua.

A pesar de estas diferencias, la dimensión filosófica de estas operaciones se encontraba en el corazón de sus preocupaciones, puesto que el conocimiento tanto de la verdad como de la realidad estaban, para él, absolutamente condicionados por el idioma. Su postura era, en parte, una respuesta a la obra del cura vasco Pedro Pablo Astarloa, cuyos *Discursos filosóficos sobre la lengua primitiva*, aunque permanecieron inéditos hasta 1883, inspiraron a historiadores y filósofos como Juan Antonio de Zamácola. Sus comentarios, titulados *Perfecciones analíticas de la lengua bascongada e imitación del sistema adoptado por el célebre ideologista don Pablo de Astarloa en sus admirables «Discursos filosóficos sobre la primitiva lengua»* (1822), permitieron una tímida difusión del trabajo de Astarloa, sobre todo entre intelectuales vascos reunidos en sociedades como los Amigos del País (Juaristi, 1992, p. 342). Por lo tanto, resultaba por demás asombrosa la familiaridad con la que el cura criticó el «sistema de Astarloa» en los dos últimos números del *Lenguaje de Adán* y que podía deberse al hecho de que este conocimiento haya sido, sobre todo, difundido entre clérigos ilustrados. La propuesta «consistía en la

[13] Raoul de la Grasserie, *Langue puquina*. Leipzig: K. F. Koehler y *De la famille linguistique pano*. Paris: Maisonneuve et Charles Leclerc. Como veremos más adelante, el francés fue un idioma privilegiado para la difusión del americanismo en sus diversas vertientes, sobre todo, a partir de 1895 con la fundación de la Société des Américanistes de Paris (Laurière, 2009).

atribución de un significado gramatical a cada sonido o letra, o bien […] en la elevación de cada fonema al rango de morfema» (p. 32), pero, al hacerlo, también establecía la superioridad de la lengua vasca por sobre «la teutónica, ilírica, céltica, scítica [*sic*], tártara, índica, aramena, copta [y] otras que como lenguas madres en común sentir de los sabios se hallan en posesión de haber sido primitivas en sus respectivas naciones» (*El Lenguaje de Adán*, 05.07.1862). El disgusto de Mossi lo llevó hasta calificar las teorías de Astarloa como «patrañas» (*El Lenguaje de Adán*, 05.08.1862). Tal vez, lo que más lo irritó fue la pretensión de hacer del vasco la lengua adánica por excelencia y, en el último número conocido de *El Lenguaje de Adán*, prometió aún más artículos sobre estos «discursos filosóficos».

Concretamente, muchas de estas reflexiones aparecieron luego en su *Tratado fisiológico y psicológico de la formación del lenguaje* (1873), en su *Discurso filológico histórico crítico sobre el lenguaje primitivo del cual salieron todas las lenguas* (Barrio, 1916)[14] y, finalmente, en el diccionario castellano-hebreo-quechua que saldría póstumamente en Tucumán, el año 1916. En esa presentación, Mossi pasaba revista a su trabajo de más de cuatro décadas y lo resumía en los siguientes términos: «De todos mis estudios, pues resulta que la lengua del Perú [*i. e.* el quechua] es procedente de Babilonia, como una de las tantas que salieron de allá» (Mossi, 1916, p. 121).[15]

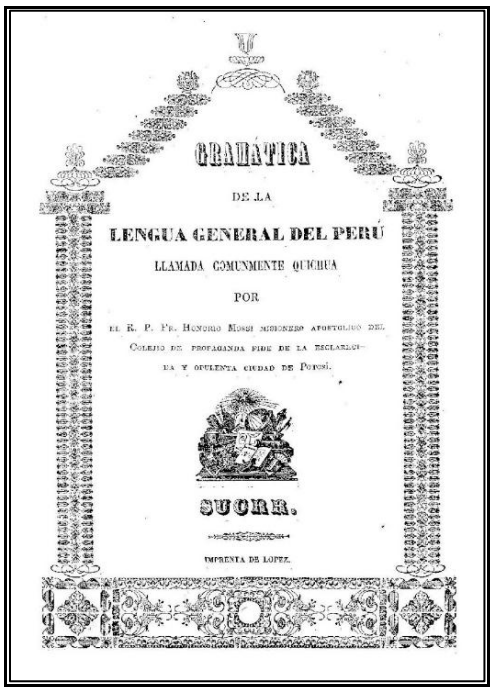
Para probar sus tesis, empleó en particular el quechua y el aymara «por ser abundantes los argumentos» (Mossi, 1916, p. 121) en ambas lenguas, pero sobre todo la primera, a la que le dedicó varios libros y, especialmente, un «tratado sobre sus excelencias y perfección» (1857). En este texto, que se quería una gramática y, a la vez, una reflexión lingüística, Mossi enfatizaba el carácter regional del quechua, verdadero idioma «sudamericano», al que pretendía dotar de cierto orden, siguiendo categorías como «analogía», «sintaxis», «ortografía» y «prosodia» para explicar su estructura interna de la manera más científica posible. Esta lectura lingüística también bebía de nuevas visiones historiográficas como la del italiano Cesare Cantú, quien inspiró no solo a Mossi, sino también a Escobari (1881, p. 12). Cantú caló hondo en América Latina (Taboada, 2021) y su clasificación idiomática sirvió como eje para la *Clave harmónica* y

[14] Sin datos de publicación, aunque menciona una traducción en italiano, aparecida en 1887. Rivet & Rodríguez (1946) no lo consignan en la lista de obras de Mossi.
[15] El diccionario se presenta como un anexo a la traducción del *Ollantay*.

para *El Lenguaje de Adán*, identificando «cuatro troncos» que englobarían todas las lenguas conocidas.

Figura 2

Honorio Mossi. *Gramática de la lengua general del Perú, llamada comúnmente quichua*. Imprenta de López, 1857.



GRAMÁTICA

DE LA

LENGUA GENERAL DEL PERÚ

LLAMADA COMUNMENTE QUICHUA

POR

EL R. P. FR. HONORIO MOSSI MISIONERO APOSTÓLICO DEL COLEGIO DE PROPAGANDA FIDE DE LA ESCLARECIDA Y OPULENTA CIUDAD DE POTOSÍ.

SUCRE.

IMPRENTA DE LOPEZ.

Fuente: Biblioteca Nacional de España

Dentro de esta estructura, el hebreo ocupaba, evidentemente, el lugar de preeminencia, como lenguaje divino, previo a la dispersión babélica. Es con esta imagen que Mossi daba inicio a su diccionario hebreo-quechua (1916) e insistía en el origen «babilónico» del Perú. Entonces, el texto no se presentaba tanto como un lexicón, sino como un alegato y una demostración a favor de esa supuesta relación estrecha que existiría entre el idioma de los incas y el de los antiguos judíos. La permutación, por ejemplo, le permitía hacer comparaciones entre ambos (1916, p. 142) y la creación de un alfabeto común otorgaba, con facilidad, la identificación de raíces compartidas. Estos procedimientos le ayudaban a subrayar el supuesto parentesco entre la lengua andina y el antiguo hebreo, un paralelo al que siempre volvería.

Pero nada de esto estuvo exento de polémica. Después de todo, las reediciones del *Ollantay* como la que proponía Mossi generaron discordia en el campo intelectual (Mauro, 2020) desde que José Palacios enviara algunos fragmentos a la revista cuzqueña

Museo Erudito en el año 1837 y que el barón de Von Tschudi proporcionara una primera versión íntegra (en alemán) en 1853. Dentro de este contexto, uno de los acérrimos opositores al pretendido origen prehispánico, como también a la superioridad idiomática del quechua, fue Bartolomé Mitre, quien, en varias ocasiones, se pronunció duramente en contra de la recuperación de las lenguas andinas. Por ejemplo, en *Las ruinas de Tiahuanaco* (1879), el militar e historiador argentino les negaba cualquier lazo con el complejo arqueológico y denunciaba su «uso promiscuo» y «adulterado». Más todavía, las ruinas eran el testimonio de un retroceso en la civilización andina, tras la aparición de «semicivilizaciones» (Battista, 2020, p. 209).

Mossi fue en contra de esta y de otras posiciones que ponían en duda la capacidad poética del quechua. En su prólogo, afirmaba de manera contundente que la traducción que presentaba era una «pichana-escoba para barrer, borrar o espurgar [*sic*] cuanto se ha dicho o escrito sobre el *Ollantay*» (1916, p. 1). Este también era un ejercicio para poner a prueba el diseño de su alfabeto y de su ortología, que también buscaba probar su superioridad respecto a los trabajos de otros autores. En este entendido, el cura de Cambiano se dirigía a sus contemporáneos y los instaba a emplear su sistema: «Atiendan, pues, los filólogos, vean y se convencerán de lo que he dicho aquí y en otras partes, a saber, que todas las lenguas proceden de aquella que hablaron en el Sennar los hijos de Noé» (1916, p. 8).

2. CARLOS FELIPE BELTRÁN (1816-1898) Y LAS ODAS MÍSTICAS

En definitiva, una de las cuestiones que más motivó a Mossi a lo largo de su vida fue la promoción del cultivo del quechua escrito, un tema que lo llevó a enfrentarse incluso con el cura orureño Carlos Felipe Beltrán, su colega y colaborador cercano. Es así que, entre las páginas de *El Lenguaje de Adán*, realizó una crítica a su traducción («completa y depurada») de la *Doctrina christiana* en quechua impresa el año 1854, en Sucre, y que él comparó en algunos de sus aspectos filológicos, pero también teológicos, con aquella aprobada por el Tercer Concilio Limense a finales del siglo XVI.

Este celo en cuanto a la pureza del lenguaje representó una constante a lo largo del tiempo y un objeto de debate que impulsó el trabajo de Mossi hasta el final de sus días. En su traducción póstuma del *Ollantay*, el clérigo realizó innovaciones gráficas, al mismo tiempo que defendía una postura ideológica frente a las otras ediciones que estaban circulando desde, por lo menos, 1837. Como señalamos, la publicación de esta pieza

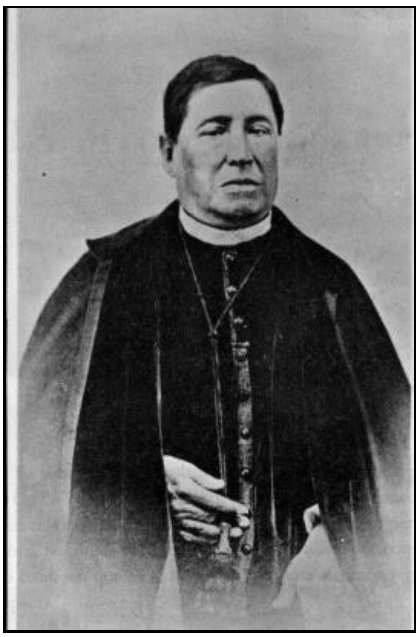
teatral captó la atención de los eruditos decimonónicos y abrió nuevos senderos de interpretación acerca de las lenguas andinas. Durante las siguientes décadas, aparecieron transcripciones y comentarios en inglés y francés, además de ensayos e interpretaciones de intelectuales como Vicente Fidel López (1871), Clements Markham (1871), Ricardo Palma (1876) y Ernst Middendorf (1879).

La difusión de este texto también supuso la admisión explícita del quechua como una lengua culta, con profundas capacidades literarias, lo que atrajo la mirada de la generación romántica y azuzó su gusto por las «antigüedades prehispánicas», como las llamara Marcos Jiménez de la Espada, siguiendo la moda del momento.[16] Junto con la recuperación de textos y, por supuesto, de elementos narrativos prehispánicos reconfigurados dentro de géneros como la tradición, se consolidaron también sus «atribuciones poéticas y utópicas» (Salto, 2010, p. 104). Esto se tradujo en un intenso movimiento cuyo apogeo se situó entre las décadas de 1840 y 1860, y que involucró a círculos letrados de capitales como Buenos Aires, Lima y Santiago. De forma paradójica, en el caso boliviano, el fenómeno fue menos perceptible y se dio, en particular, dentro del ámbito eclesiástico y rural.

[16] Von Tschudi ya había publicado un compendio titulado *Antigüedades peruanas* en 1851 (Villanueva, 2022, p. 94) y, bajo un nombre sensiblemente diferente, Jiménez de la Espada editó, en 1879, tres relaciones del periodo colonial entre las cuales se encontraba la de Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua. Durante esas décadas, la designación se popularizó para hacer referencia a textos coloniales y a objetos arqueológicos.

Figura 3

Retrato de Carlos Felipe Beltrán



Fuente: Josep M. Barnadas

Carlos Felipe Beltrán (1816-1898). Un párroco amigo de los indios.

Cedipas: Oruro, 1998

Fue en aquel contexto que Carlos Felipe Beltrán comenzó su obra de recopilación de textos en quechua, como también ejercicios filológicos, líricos y dramáticos. Su primer libro se publicó en 1854, justamente cuando ejercía como teniente de cura en la parroquia de Tatasi y llevó por título *Arte elemental de lectura y escritura por un método filosófico que pone al alcance de los niños de primeras letras el conocimiento de las primeras reglas de la gramática y de la caligrafía, con más una colección de muestras y un instructor para las explicaciones del maestro* (Barnadas, 1998, p. 57). A diferencia de Mossi, la voluntad educativa se reflejó siempre en su producción, sobre todo en los manuales, gramáticas y diccionarios de quechua y aymara que confeccionó en diversos momentos de su recorrido y en los que reflexionó acerca del uso correcto de estas lenguas y de su escritura para un público más grande y no solo para lectores eruditos. Asimismo, esto lo llevó a cooperar con Isaac Escobari en la elaboración de un nuevo alfabeto quechua, traducido en el empleo de 12 letras y sus variantes, cuyos tipos fundidos fueron expresamente encargados a una imprenta estadounidense en 1888, tras un desaire de Charles Wiener (Rivet & Rodriguez, 1948, p. 659).

Como bien anotaron Paul Rivet y Odile Rodríguez, la evolución de estas propuestas escriturales se plasmó en las constantes modificaciones realizadas sobre sus mismas composiciones. En la versión más tardía (1888) de la «Oda mística. Amorosos ecos del solitario a María Santísima», publicada originalmente en *El Lenguaje de Adán* (1861), Beltrán implementó innovaciones gráficas y aplicó las directrices expuestas en su *Civilización del indio. Ortología de los idiomas quichua y aymara con la invención de nuevos sencillos caracteres* (1870). En el prólogo —y después de una larga defensa de la civilización incaica y un reproche a la entonces situación de los indígenas en Bolivia—, el autor iniciaba una apreciación sobre la necesidad de crear formas de escritura que se adaptaran al quechua y al aymara. La idea era no solo hacerlos asequibles, sino también producir ciencias, artes y religión en ambos idiomas.

Aunque afín al cura de Cambiano, Beltrán también aprovechó la ocasión para señalar las limitaciones de la reducción efectuada en el *Ensayo sobre las escelencias* [*sic*] *y perfección del idioma llamado comúnmente quichua* (1857) y la «oscuridad» de su gramática (Beltrán, 1870, p. 16). En paralelo, ensalzaba el trabajo de Manuel María Montaño, sobre el cual volvería incluso en sus obras póstumas (1899). En este *Compendio de gramática quichua* (1860), el presbítero avanzaba la posibilidad de «hasta diez combinaciones alfabéticas» como respuesta —aunque tal vez insuficiente— a las «dificultades ortológicas y ortográficas de las letras peculiares a la quichua» (1860, p. 17). A esta propuesta se sumaba la de Isaac Escobari, con quien habían trabajado arduamente desde que se conocieran, en calidad de diputados, durante el congreso de 1878.

La propiedad y la elegancia representaron los dos mayores objetivos de Beltrán, aunque también hayan motivado «agrias polémicas» (Rivet & Rodriguez, 1948, p. 677), llevándolo a enfrentarse con el canónigo José María Montero, quien criticó las posturas de Mossi y Beltrán en su *Cartilla ilustrada en quichua con doctrina cristiana y otras oraciones útiles al indio* de 1878. Particularmente en las aprobaciones previas a su publicación se revelaba el delicado arte de traducir las oraciones católicas. En efecto, en los paratextos, los revisores —el padre de la iglesia de San Lázaro y un miembro del colegio de Propaganda Fide, ambos de Sucre— apuntaron con detalle las diferencias que existían entre el Padre Nuestro y el Ave María vertidos al quechua tanto por Montero como Beltrán. Su propósito era no solo fomentar la uniformización de los textos doctrinarios en lenguas nativas, sino también alertar contra una «perjudicial confusión»

(como se cita en Montero, 1878, p. 5) a raíz de las diversas versiones que comenzaban a circular.

Ante eso, el cura orureño respondió en un folleto airado que su traducción correspondía a un arduo trabajo de comparación entre las varias doctrinas que se habían publicado:

> […] pero ninguna reunía, en mi concepto, las dotes de propiedad. claridad y elegancia y este defecto atribuí entonces, como atribuyo ahora, en primer lugar, a la escacez [*sic*] de voces quichuas de alta significación y, en segundo lugar, a no estar determinada su sintaxis por preceptos luminosos incuestionables (como se cita en Rivet & Rodriguez, 1948, p. 678).

Sea como fuere, él siempre preconizó la necesidad de unir lo útil con lo bello. Más aún, en su *Miscelánea literaria en quechua y en español* (1890), no dudó en insertar «coplas eróticas» para el solaz de los quechuahablantes. Pero, tal vez, donde mejor formuló esta voluntad fue en su introducción al *Ramillete hispano-quichua* (1888), pues ahí terminaba por afirmar la conexión divina que existía, para él, entre lengua y poesía. Este conjunto «de flores divinas» se presentaba como una forma de subsanar una carencia fundamental para la población indígena y como un instrumento de enlace con Dios.

Aunque no la hubiese formulado explícitamente, sin duda, compartía con Mossi la creencia de que el quechua era un idioma cargado de perfección, sin ir hasta los extremos a los que llegaría el cura de Cambiano. Este procedimiento le otorgaba a una lengua indígena sus «cartas de nobleza» y permitía que sea emparentada con otros dialectos cultos como el toscano (Salto, 2010), pero también facultaba su comparación con el latín, el griego y el hebreo. El nivel de cercanía dependía del autor y, en mayor o menor medida, la referencia volvía para hacer hincapié en su antigüedad y en su perfección expresiva. Así, se mezclaban varios factores en su interpretación lingüística, por lo que el emergente movimiento romántico, pero particularmente la religión fueron importantes acicates para este tipo de producciones bibliográficas.

En las sociedades de aficionados y, en especial, entre los aymaristas, el vínculo con la Iglesia católica era por demás evidente. En la conformación del grupo a finales de la década de 1870 y luego en la Academia Aymara (1889-1910), se confirmaba esta tendencia en la que coexistían e incluso se confundían los curas con los hombres políticos. Entre sus principales miembros aparecían figuras como el obispo Juan de Dios Bosque, sacerdote en Larecaja, profesor, teólogo y diputado; el franciscano Femando María de

Sanjinés (Rivet & Rodriguez, 1948, p. 675), responsable de un *Catecismo aymara* que gozó de cierto éxito (1885, 1893 y 1905); el padre Nicanor Aranzaes —miembro de un significativo conjunto de curas recoletos familiarizados con la lingüística andina (Loza, 2004, p. 490) —; Wenceslao Loayza, párroco de Laja (Loza, 2004, p. 515); o el propio Isaac Escobari, cura de Sicasica (Loza, 2004, p. 108). Según Carmen Beatriz Loza (2004, p. 112), en algún punto, más del 60% de los asistentes tenía una filiación religiosa.[17]

Asimismo, muchos otros autores de manuales en quechua y aymara fuera de este circuito también ejercieron como sacerdotes rurales. Entre ellos, podemos citar los nombres de Julián Ballejo, cura de Sorasora; el del padre José Gregorio Jurado, editor de un *Catecismo de la doctrina cristiana traducida del castellano, en aymara y quichua* (1868) basado en la obra de Toribio de Mogrovejo; o —por supuesto— el del ya mencionado Manuel María Montaño, párroco de Totora y luego archidiácono en la ciudad de Cochabamba, autor de una *Esplicacion* [sic] *de las cuatro partes de la doctrina cristiana en el idioma quichua, para la instrucción de los fieles en las parroquias rurales* (1854) y de un *Compendio de la gramática quichua comparada con la latina* (1864) (Rivet & Rodriguez, 1948, p. 676).[18]

En su mayoría, también fueron fervientes opositores del emergente darwinismo. Por eso, las teorías creacionistas venían muy bien para complementar sus intereses investigativos en el mundo andino y de ahí a la construcción de un lenguaje utópico había un solo paso. Como bien apunta Gabriela Salto (2010):

> […] la comparación del quechua con la lengua de Dante y de Ariosto [en el siglo XIX] parece encontrar sentido en los valores utópicos que se le habían adjudicado a una y a otra lengua en la configuración de imaginarios nacionales, aunque distantes y contradictorios, y en el procedimiento de selección, fijación y desnaturalización inherente a la proyección de una imagen utópica (pp. 116-117).

En el caso del aymara, parte de esta labor se realizó en las concurridas tertulias organizadas por las élites letradas paceñas desde mediados de la década de 1870. Alrededor del Círculo Literario y, luego, del Círculo de Aymaristas, se formuló la necesidad no solo de investigar la lengua, sino también de «conservar su fuerza, energía y esplendor» (*Academia Aymara. Revista mensual*, 20.10.1901). Al iniciar estos estudios, ellos se proponían transformarla en un vehículo de alta cultura que luego, tras la conformación de la Academia Aymara, a principios del siglo XX, se plasmó en su lema

[17] Se pueden encontrar datos complementarios en Mérida Luján (2019).
[18] Al respecto, también puede consultarse Garcés y Quispe (2021).

Aymar arun yampupat ñokepa. En él, se condensaron sus objetivos de purismo y de elegancia que hacían de esta una variante destinada a un grupo selecto, casi aristocrático, compuesto por poderosos hacendados yungueños.

3. ISAAC ESCOBARI Y LAS *ANALOGÍAS FILOLÓGICAS DE LA LENGUA AIMARÁ* (1877, 1881)

En 1881, se imprimía en París un singular opúsculo titulado *Analogies philologiques de la langue aimará*. El documento ya había sido presentado en La Paz unos años antes de la guerra del Pacífico, en 1877, como parte de las veladas animadas por el Círculo Literario. Este espacio destinado a la difusión del arte y la ciencia también sería un núcleo significativo para la emergencia de los estudios lingüísticos y evolucionaría hasta formar el Círculo Aymarista, alrededor de José Rosendo Gutiérrez. Esta progresiva especialización fue, a su vez, una forma de institucionalizar las investigaciones acerca del aymara y se transformó en un punto de referencia para investigadores extranjeros como Ernst Middendorf y Max Uhle (Loza, 2005).

Sin embargo, muchos otros sacaron provecho sin reconocer la labor que se estaba efectuando en tierras bolivianas. De esta manera, en el prólogo a la versión francesa de las *Analogías filológicas*, Isaac Escobari se lamentaba amargamente de la actitud que tuvo Charles Wiener, a quien acusaba de incumplir con sus promesas de publicación y de servirse de sus ideas, haciéndolas pasar por suyas. La edición en París venía, de alguna manera, a corregir el desaire de Wiener, que en ese momento estaba triunfando tras su espectacular presentación de antigüedades andinas en la Exposición Universal de 1878 y la aparición de *Pérou et Bolivie. Récit de voyage suivi d'études archéologiques et ethnographiques et notes sur l'écriture et les langues des populations indiennes* (1880).

Mientras tanto, Escobari permanecería como un actor secundario u olvidado por la historiografía. El análisis de sus *Analogías*, sin embargo, permite insertarlo en las dinámicas de su tiempo, pues el cura de Sicasica se expresaba de manera fluida en francés en un espacio eminentemente académico y estaba informado de los debates que se estaban dando en Europa, tal como lo demostraba un manuscrito perdido y titulado *El aymara y la filología. Discurso dirigido a los americanistas que debían reunirse en Berlín en el próximo mes de octubre de 1888* (Barnadas, 2002, t. 1, p. 795). Aunque sabemos poco sobre él —Barnadas habla de un «esquema biográfico deficiente» (Barnadas, 2002, t. 1, p. 794) —, es evidente que jugó un rol central dentro de la construcción de la lingüística

decimonónica y que tuvo un contacto muy cercano con Villamil de Rada y su obra, a la que llenó de encomios en más de una ocasión (Escobari, 1881, p- 7).[19]

Los escuetos datos que nos quedan de su fulminante carrera eclesiástica se deben a la pluma del tradicionista paceño Ismael Sotomayor, quien afirma que Escobari fue discípulo del obispo Juan de Dios Bosque, figura fundamental de la Iglesia católica boliviana durante el siglo XIX y ferviente opositor de la masonería.[20] En calidad de examinador sinodal, Escobari participó en el Gran Concilio Ecuménico Vaticano del año 1869. Asimismo, ejerció como carcelario de la Universidad Mayor de San Andrés en 1878 y, según el mismo Sotomayor, su trabajó le mereció «el título de Gran Comendador de la Orden de la Rosa del Brasil». A esto se sumaba la redacción de importantes textos sobre lingüística andina —que no fueron recogidos por Josep Barnadas ni por Paul Rivet—, como por ejemplo una *Cartilla cacofónica aymara*, *Ensayos sobre dialectos orientales*, una *Biografía del obispo Indaburo*, *Acepciones comparativas del japonés y del khechua* y *Divagaciones astronómicas*.[21] Además, incursionó en la política como parte del Partido Fusionista, cuyo principal candidato era Gregorio Pacheco, y llegó a ser segundo vicepresidente del Club Industrial Fusionista en 1882 (VV. AA., 1883).

En el trabajo que ofreció a la Sociedad de Numismática y Arqueología[22] de la capital francesa, allá por 1881, presentaba un breve panorama acerca de las discusiones sobre los orígenes del aymara, enfrentándose directamente al sismólogo austríaco Rudolf Falb. Este personaje había estado en Sudamérica hacía unos años y, en su paso por Bolivia, había propuesto interpretaciones bastante libres sobre la etimología de Tiahuanaco. En efecto, en vísperas de la Exposición Universal, el complejo convocó a muchos extranjeros, que realizaron estudios más o menos serios en la zona y aprovecharon para hacerse con objetos prehispánicos de alto valor. Entre ellos, Falb destacó por su originalidad y prestancia, a tal punto que fue invitado a dar dos grandes conferencias en la universidad de La Paz a finales de 1877 organizadas por el Círculo Literario. Ahí, compartió sus teorías sobre la influencia de la luna en los fenómenos naturales y sobre el diluvio universal (Soto Velasco, 2023). Por ende, las ruinas eran una

[19] En esta introducción, él mencionaba la gran revelación que tenía que ser *La lengua de Adán*.
[20] *Revista Juventud*, 12.03.1928. Le agradezco a Daniel Romero haberme señalado esta biografía, única en su tipo.
[21] Todos citados por Sotomayor, sin la especificación del año de publicación. A pesar de ser un conocido escritor, el autor tiende a incluir información que debe de ser verificada.
[22] Estas eran reuniones científicas, pero también un punto de encuentro de coleccionistas, lo que permite entender el interés que podían tener en las novedades de este rincón del mundo.

pieza clave en su demostración. Empero, las libertades que se tomó, además de algunos episodios de dudosa veracidad —como el encuentro con un misterioso viejo de la montaña que le habría revelado un idioma primigenio— exasperaron a la comunidad científica local y, en especial, a Escobari.

Las *Analogies philologiques de la langue aimará* comenzaban con una respuesta contundente a estas y otras acciones de exploradores extranjeros en Bolivia, al mismo tiempo que se declaraban herederas de las hipótesis expuestas en *La lengua de Adán*. Escobari parecía conocer relativamente bien el contenido de la obra y aseguraba que su totalidad se encontraba todavía en Río de Janeiro y en manos de una persona de confianza (Escobari, 1881, p. 8).[23] En las páginas iniciales, le dedicó un análisis al paralelo entre hebreo y aymara, siguió explícitamente los pasos de Villamil de Rada y afirmó cuatro puntos que los relacionaban: su guturalidad; la ausencia de declinación en los sustantivos; su característica aglutinante para los dativos, genitivos y acusativos; y que la lengua madre, perdida en la noche de los tiempos, tendría que ser onomatopéyica (Escobari, 1881, p. 8). Todo eso le permitía afirmar que el aymara era uno de los primeros troncos lingüísticos de la humanidad.

Para poner a prueba este postulado, Escobari ofrecía una serie de equiparaciones etimológicas entre ambas lenguas y aplicaba el método comparativo introducido por Cantú e inspirado por la naciente etnología. El párroco de Sicasica sostenía tajantemente que el nombre de Adán era de origen andino y que correspondería a una variante del verbo *hatam*, «procrear» (Escobari, 1881, p. 16). En paralelo, Eva vendría de *hiwa*, «nominativo del sustantivo derivado del verbo '*hiwana*', morir» (Escobari, 1881, p. 16; traducción propia). Continuando con esta lógica, pasaba revista a los principales protagonistas bíblicos, así como a algunos dioses de la mitología griega e incluso egipcia y a varios puntos geográficos del Asia y del África, y les daba un significado en aymara. Y, pues, como Europa era un continente más recientemente poblado, estas toponimias escaseaban ahí. Para él, todo ese recorrido probaba que esta lengua resumía la historia del origen de las palabras, presentándose como el «soberano primitivo» (Escobari, 1881, p. 22) de los idiomas.

[23] Al parecer, Suárez Arana estaba al tanto del paradero de esos escritos, que bien podrían haber quedado en posesión de alguno de los hombres cercanos a Villamil de Rada, como José María do Amaral o el barón de Cabo Frío, con quienes mantuvieron relaciones comerciales, pero también intelectuales. Este es un punto que la historia todavía tiene que esclarecer.

El propósito de aquel breve librito era motivar la creación de un grupo de expertos aymaristas para su estudio científico y serio, exigiendo un proyecto que añoró junto a muchos otros de sus contemporáneos paceños, comenzando por José Rosendo Gutiérrez y terminando con Carlos Bravo al rayar el siglo XX. La necesidad de crear asociaciones intelectuales abocadas a estas investigaciones comenzó en el Círculo Literario, donde Isaac Escobari compartió estas inquietudes en el año 1877, y continuó con el Círculo Aymarista fundado durante la guerra del Pacífico. De hecho, estas iniciativas siempre tuvieron mucho de colectivo y se caracterizaron por convocar, en mayor o menor medida, el interés y los esfuerzos de las élites letradas, en general, y de determinados actores, en particular.

Precisamente, como parte de sus búsquedas, el cura de Sicasica elaboró, junto a Beltrán, un alfabeto diseñado especialmente para los sonidos del aymara, cuya fundición también habría encargado a Charles Wiener sin éxito. Esta empresa venía a sumarse a un verdadero ahínco por crear un sistema que se adecuara a los sonidos propios de las lenguas de la región. Escobari se lamentaba por el poco interés que habían suscitado los estudios lingüísticos en nuestra historia, con la honrosa excepción del padre Ludovico Bertonio (1612). Sin embargo, la era republicana inició un periodo de experimentación filológica que se tradujo en la explosión de alfabetos aymaras: tan solo entre 1825 y 1894, aparecieron ocho propuestas, frente a la única del periodo colonial (Loza, 2005, p. 133). Reconociendo esta tendencia, la Academia Aymara publicó un cuadro sinóptico el año 1900, que sistematizaba todos los aportes que había dejado el siglo. En él, aparecían los planteamientos de Vicente Pazos Kanki; José Rosendo Gutiérrez, Nicolás Acosta, Carlos Bravo y José Luis Ruiz; Carlos Felipe Beltrán (que vendría a ser el mismo alfabeto que el de Isaac Escobari); Macario D. Escobari; Fernando de María Sanjinés; Ernst Middendorf; Max Uhle, Nicanor Aranzaes, Alejandro Dun, José María del Valle y José V. Cárdenas, organizados claramente en grupos que presentaban rasgos similares (p. 136).[24]

En muchos casos, los tipos incluían tildes y caracteres especiales que no siempre fueron aceptados ni difundidos. Por eso, estas proposiciones no tuvieron mayor posteridad o recibieron críticas. Verbigracia, uno de los dos alfabetos que ideó Beltrán era demasiado difícil como para ser implantado, aunque lo utilizó para la segunda edición de su

[24] El original apareció en el segundo número de la revista de la Academia Aymara.

Ortología en 1888. Por su parte, José Luis Ruiz,[25] aunque algo marginal frente al naciente aymarismo académico, publicó su *Lexicología aymárica* por entregas en *La Patria* durante el mes de mayo del año 1880. En su introducción, el autor afirmaba que la ausencia de una escritura consensuada representaba un «gravísimo defecto» de «consecuencias harto deplorables» (*La Patria*, 07.05.1880), lo cual expresaba una preocupación compartida por varios intelectuales de su época, bajo el estandarte de la racionalidad y de la cientificidad. Pero, a diferencia de una gran parte de sus predecesores, Ruiz no abogaba por la creación de nuevos signos, sino por el uso del alfabeto latino correctamente aplicado a los sonidos aymaras, que incluía siete vocales, tres tipos de *k* y dos clases de *c*.

4. EMETERIO VILLAMIL DE RADA Y *LA LENGUA DE ADÁN* (1877, 1885 Y 1888)

Dentro de este panorama, también sobresalían las tesis avanzadas por Emeterio Villamil de Rada, que recibieron, en general, una buena aceptación, tal como lo probaban las versiones de *La lengua de Adán* que circularon en *El Titicaca* (1877) y *La Razón* (1885),[26] además de su publicación en formato de libro, con una introducción de Nicolás Acosta, en 1888. Es más, sus trabajos fueron anunciados con expectativa muchos años antes. Por ejemplo, el año 1873, los redactores de *La Reforma* avisaban a su lectorado que:

> El anuncio dirigido desde Río Janeiro al Gobierno de la República por nuestro compatriota el Sr. Emeterio Villamil, de haber encontrado al pie del Illampu la cuna de la humanidad y con ella la lengua primitiva, que se registra en este [número] de *La República*, por la novedad que encierra despierta, sino el interés del hombre de letras, del sabio por los conocimientos filológicos o lingüísticos de que muy en breve promete dar una prueba el Sr. Villamil, siguiendo acaso el ejemplo del eminente literato [Vicente] Fidel López […] serán desde luego de *una positiva y merecida estimación*. (*La Reforma*, 14.04.1873; énfasis nuestro)

Villamil de Rada acarició largamente el sueño de ver su trabajo reconocido tanto en Brasil como en su Bolivia natal. Los fragmentos de su correspondencia que aparecían entre los paratextos de *De la primitividad americana* (1876) estaban destinados a ilustrar esa voluntad de difusión y de debate que animaba su escritura, pues la obra que estaba preparando no solo era una respuesta a *Les racines aryennes du Pérou. Leur langue, leur*

[25] Sobre él existen escasos datos, excepto que fue el autor de una *Flora aymárica* (*La Patria*, 04.11.1880) y de una *Farmacopea aymara* presentada a la Sociedad Gutiérrez en 1884 y que permaneció inédita hasta el 2018.

[26] Ese año coincide, además, con la publicación de una cartilla de instrucción del aymara confeccionada por Macario Escobari y que se publicó el mes de junio en *El Comercio*. Las entregas de *La lengua de Adán* comenzaron a circular en noviembre.

religion, leur histoire (1871), de Vicente Fidel López, sino también a los trabajos de Clements Markham sobre los incas y su relación con el aymara.

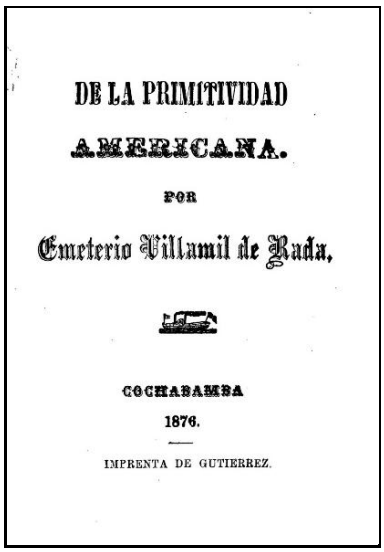
Según sostenía el sorateño, el detonante de su «descubrimiento» habrían sido las noticias que le llegaron sobre la intervención de Markham en la Real Sociedad Geográfica de Londres con una «luminosa disertación sobre la civilización de los incas» (Villamil de Rada, 1876, p. 6).[27] El inglés ya había tocado el tema en varias ocasiones, desde finales de la década de 1850, aparte de haber realizado expediciones a la zona andina y experimentos de aclimatación de las plantas nativas americanas a la India (Markham, 1920 [1910], p. xxv). En 1844, pasó a formar parte de la Royal Society como miembro, en 1863, fue nombrado secretario general y, finalmente, en 1888, presidente. Por esos mismos años, publicó algunos hitos como su *Diccionario y gramática quechua* (1863) y, por supuesto, una traducción del *Ollantay* (1871).

En su carta dirigida al emperador de Brasil, Villamil de Rada reconocía su deuda con Markham y expresaba su interés «puramente científico» en el tema (1876, p. 6). Tanto en esta como en las cartas dirigidas al barón da Ponte Ribeiro, reiteraba la necesidad de crear sociedades intelectuales especialmente dedicadas a la lingüística andina, con el foco puesto en el aymara. A estas misivas, adjuntó no solo la lista de «las obras relativas al descubrimiento y pruebas de la lengua e historia primitiva, dispuestas ya para la prensa» (p. 9 y ss.), sino también un prospecto para una sociedad antropológica y un programa detallado. Esto probaba la vinculación que existía entre el personaje y las iniciativas de asociacionismo científico que incluían también la publicación de revistas.

[27] Parece que la referencia que hizo era a una versión inicial de la investigación que pasaría a llamarse *Las posiciones geográficas de las tribus que formaban el imperio de los Incas con un «apéndice» sobre el nombre aymara*, que sería publicada en castellano recién en 1902.

Figura 4

Emeterio Villamil de Rada. *De la primitividad americana*. Imprenta de Gutiérrez, 1876


DE LA PRIMITIVIDAD

AMERICANA.

POR

Emeterio Villamil de Rada.

COCHABAMBA

1876.

IMPRENTA DE GUTIERREZ.

Fuente: Universidad de Harvard

En efecto, entre sus amigos se contaban figuras notables al interior de la escena intelectual carioca. Duarte da Ponte Ribeiro, de origen portugués, ocupaba puestos de poder dentro de la diplomacia brasileña[28] y fue encargado de la delimitación de fronteras como el gran cartógrafo que era,[29] además de fungir como miembro clave del Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, fundado en 1838 (Dantes, 2005, p. 27). Por su lado, José María do Amaral era un reconocido periodista y poeta, miembro del consejo del emperador Pedro II y del IHGB, así como Da Ponte Ribeiro y su hermano, Joaquim Tomás do Amaral, vizconde do Cabo Frío. Los tres aparecían en los umbrales de *De la primitividad americana* como garantes del prestigio del que gozaba el autor y como un lazo con las altas esferas de la diplomacia y de la ciencia decimonónicas.

Más aún, en ese entonces, Río de Janeiro era un punto central de la producción intelectual brasileña y sirvió de sede a instituciones como la Facultad de Medicina, el Jardín Botánico y el Museo Nacional, fundado en 1818. Para cuando Villamil de Rada llegó al país vecino, en la década de 1870, estos espacios se estaban institucionalizando y especializando, gracias a la aparición de escuelas profesionales y la descentralización del Observatorio Astronómico (Dantes, 2001, p. 18). Aquello coincidía con una serie de

[28] Fungió como representante oficial en Perú (Orrego Penagos, 2012, p. 1033) y cultivó relaciones con otros países andinos como Ecuador y Bolivia, además de haber ejercido en México y en España, militando por el reconocimiento de la independencia del Brasil.
[29] Trabajó en las fronteras con Paraguay (1853) y con Uruguay (1872).

exploraciones como la Expedición Thayer (1865) y la Expedición Morgan (1870-1871) (p. 118), además de las demarcaciones territoriales que se centraron en la vasta región amazónica y que también convocaron al sorateño. Todas ellas tenían un fuerte vínculo con el proyecto imperial, por lo que no es de sorprender que Villamil de Rada se haya dirigido directamente a Pedro II en busca de su protección y mecenazgo.

Estas redes de amistad venían a completar aquellas tejidas en Bolivia, pues, aunque desterrado por largos años, el sorateño mantuvo relación con algunos de notables locales a pesar de eventuales diferencias políticas. De esta manera, trabajos recientes han probado su conexión con Vicente Ballivián y Roxas (Villanueva, 2022), bibliógrafo paceño y conocido recopilador de textos coloniales, ya que ambos habrían coincidido en Londres el año 1868. En aquel encuentro, quedaba patente la fascinación compartida por la historia antigua del continente y, en especial, el estudio de las lenguas locales como método de desciframiento del lejano pasado andino (Villanueva, 2022, p. 99). Sus inquietudes los llevaron a interesarse, cada uno por su cuenta y desde su propia perspectiva, en las ruinas de Tiahuanaco y a transformarlas en una suerte de símbolo de aquella historia desconocida.

Con todo, resultaba más que evidente que *La lengua de Adán* «solo recogía una idea que flotaba en el ambiente de los círculos académicos de la época», como diría el lingüista peruano Rodolfo Cerrón-Palomino (2008, p. 25). En efecto, el libro condensaba muchas de las teorías que habían sido formuladas de forma más o menos seria por los pensadores bolivianos y extranjeros que estuvieron interesados en la historia prehispánica de los Andes y la formulación de sus propuestas era contemporánea al trabajo de otros pensadores que estaban transitando caminos similares, como el propio Vicente Ballivián. Esto también explicaba cómo un recién llegado astrónomo vienés de nombre Rudolf Falb no dudó en sostener que se le había revelado una lengua primigenia en las alturas del Illimani, durante su ascenso, el año 1877. Por eso, insistir en el aislamiento o en la singularidad de Emeterio Villamil de Rada es también desconocer que sus escritos se insertaron de lleno en las inquietudes propias del momento.

Por si fuera poco, su obra tuvo una tímida continuidad y, después de él, vinieron varios otros que reformularon sus hipótesis o las adaptaron a los avances de la arqueología, la etnología e incluso la archivística. Dentro de esta estela, se encontraba

Jesús Viscarra Fabre, editor del polémico *Copacabana de los incas* (1901),[30] Belisario Díaz Romero, autor de *Tiahuanaco. Estudio de prehistoria americana* (1906), o incluso al peruano Juan Durand y su obra *Etimologías perú-bolivianas* (1921), además de los diversos trabajos periodísticos e históricos del paceño Ismael Sotomayor. Por su parte, la Academia Aymara, con Carlos Bravo a la cabeza, expresó su fascinación y su preocupación por el paradero de los manuscritos perdidos (Villanueva, 2022, p. 107).

Por ende, las primeras décadas del siglo XX se abrían como una continuación de las labores lingüísticas efectuadas desde, por lo menos, la segunda mitad del XIX. En su libro sobre las ruinas tiahuanacotas, Díaz Romero recordaba el impacto que le causaron las lecturas de *Les races aryennes du Pérou* de López y, evidentemente, *La lengua de Adán*. En esas mismas líneas, tampoco se olvidaba de mencionar a Isaac Escobari, en una aguerrida defensa de su legado y de sus trabajos, a los que estaba lejos de considerar como «estériles» (Díaz Romero, 1906, p. 48). Aun cuando admitía que las formulaciones de Villamil de Rada eran erróneas, también veía en él a un agudo filólogo y a un precursor de los métodos comparativos preconizados por el famoso lingüista y orientalista alemán Friedrich Max Müller.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

En uno de sus apartados de la *Historia de la literatura en Bolivia* (1975), Enrique Finot volvía sobre Emeterio Villamil de Rada y apuntaba su posición anómala dentro de la tradición cultural boliviana. Sin embargo, unos párrafos después, señalaba su proximidad con Honorio Mossi, con Isaac Escobari y, más tarde, con Carlos Bravo e intuía las relaciones que existían entre ellos y, sobre todo, entre sus obras (Finot, 1975, p. 242).[31] Aunque el sorateño haya pasado a la posteridad como un escritor que bordeó la locura, resulta evidente que sus trabajos se planteaban una contestación a ciertas corrientes cientificistas. Frente a ellas, Villamil de Rada proponía una teoría creacionista con tintes bíblicos que, además, pretendía otorgar respuestas sobre el origen del hombre americano,

[30] En realidad, el texto era una especie de reescritura de un manuscrito colonial atribuido a Baltasar de Salas, que se habría encontrado en una parroquia rural del Altiplano boliviano. El debate sobre los límites de la intervención de Viscarra Fabre en el documento y sobre la existencia o no de Salas continúa abierto. Sin embargo, el libro pronto le valió calificativos similares a los que fueron empleados para Villamil de Rada.

[31] Curiosamente, no hay una sola palabra acerca de Carlos Felipe Beltrán. Otro estudioso que percibe estas simpatías intelectuales sin realmente llegar a trazar una relación clara entre los protagonistas es Valentín Abecia Baldivieso en su *Historiografía boliviana* de 1965.

en general, y sobre la civilización tiahuanacota, en particular, a partir de nuevas disciplinas científicas como la lingüística.

El hecho de que haya calado hondo en los medios eclesiásticos demostraba que, lejos de ser un solitario, Villamil de Rada había buscado interlocutores que conocían de primera mano la evangelización en la zona andina y, por extensión, los usos lingüísticos vigentes en la zona del Altiplano. Inclusive antes de la redacción de su famoso libro, estos curas rurales, poseedores de una gran cultura y serios filólogos, habían formulado posturas similares de manera sistemática, al menos desde la década de 1850. La aparición y la circulación de doctrinas cristianas y de cartillas para el aprendizaje básico de las lenguas andinas complementaba la labor intelectual y filosófica que ellos estaban emprendiendo.

Finalmente, la fuerza que adquirieron estas hipótesis alrededor de la década de 1870 puede ser interpretada como una reacción en contra del naciente darwinismo, pues recordemos que Charles Darwin no fue conocido en Bolivia sino desde 1877, mediante la traducción que hizo Julio Méndez de la obra de Ernst Haeckel sobre la teoría de la evolución (Soto Velasco, 2023, p. 754). Aquel año, la revista del Círculo Literario recogía reacciones no siempre favorables al evolucionismo, por lo que muchos de estos trabajos se presentaban como la elaboración teórica de un creacionismo científico promovido por personajes provenientes de ciertos sectores ilustrados del clero. Un ejemplo claro fue Isaac Escobari, quien empleó este mismo espacio para presentar sus *Analogías*. Sin embargo, las redes que tejió demostraban con creces que no eran proyectos aislados, sino que existía una verdadera preocupación por elaborar una explicación comprensiva y con base científica que permitiera hacer frente a las nuevas escuelas de pensamiento positivista. Por eso, cada uno de los casos aquí señalados de forma escueta constituye, por sí solo, un vasto filón de investigación que podría echar luces, en el futuro, sobre una profusa, pero oculta, cultura letrada en quechua y en aymara, que cobró fuerza a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, N. (1888). Introducción. En E. Villamil de Rada, *La lengua de Adán y El hombre de Tiahuanaco* (pp. 1-76). Imprenta de *La Razón*.

AJENS, A. (2016). César contra Jesús. O donde marra Cesar Itier en sus acusaciones contra Jesús Lara. *Estudios Bolivianos*, (24), 139-155.

ANTEZANA, L. H. (2011). Emeterio Villamil de Rada. En *Ensayos escogidos (1976-2010)* (pp. 581-634). Plural.

BARNADAS, J. M. (1998). *Carlos Felipe Beltrán (1816-1898). Un párroco boliviano amigo de los indios*. Cedipas.

BARNADAS, J. M. (2002). *Diccionario histórico de Bolivia*. Grupo de Estudios Históricos.

BARRIO, M. de (1916). Noticia biográfica de Miguel Ángel Mossi. En M. Á. Mossi, *Ollantay. Drama kjechua en verso de autor desconocido* (pp. III-XXXIV). Coni Hermanos.

BATTISTA, E. (2020). Bartolomé Mitre y la filología. Aproximaciones lingüísticas a la historia americana. *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía lingüística*, (16), 205-230. https://revista.proeditio.com/BSEHL/article/view/4530

BATTISTA, E. (2022). Idioma universal, filiación lingüística e historia americana. La filología de Miguel Ángel Mossi. *Studia Linguistica Romanica*, (7), 74-97. https://studialinguisticaromanica.org/index.php/slr/article/view/101/102

BELTRÁN, C. F. (1888). *Ramillete hispano quichua. Original con multitud de poesías originales y antiguas mejorada*s. Tipografía de *El Progreso*.

BELTRÁN, C. F. (1899). *Civilisation del indio. Diálogos entre un viajero europeo y una ñusta peruana y un Drama en quechua cuyo título es «El triunfo de la inocencia»*. Tipografía de *El Progreso*.

BELTRÁN, C. F. (1870). *Civilización del indio. Ortología de los idiomas quichua y aymara con la invención de nuevos sencillos caracteres*. Imprenta de C[arlos] F[elipe] B[eltrán].

CERRÓN-PALOMINO, R. (2008). *Voces del Ande. Ensayos sobre onomástica andina*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

COSTA DE LA TORRE, A. (1972). Las academias aymaras bolivianas del pasado y presente siglo. *Pumapunku*, (6), 44-46.

DANTES, M. A. M. (2001). *Espaços da ciência no Brasil: 1800-1930*. Fiocruz.

DANTES, M. A. M. (2005). As ciências na história brasileira. *Ciência e Cultura*, *57*(1), 26-29. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000100014

DÍAZ ROMERO, B. (1906). *Tiahuanaco. Estudio de prehistoria americana*. Imprenta Artística de Castillo.

FINOT, E. (1906). A propósito de un libro. Trabajo bibliográfico. *Boletín de la Sociedad de Estudios Geográficos e Históricos de Santa Cruz*, (10), 336-346.

FINOT, E. (1975). *Historia de la literatura boliviana*. Gisbert.

GARCÉS, F. & QUISPE, A. (2021). Intermediarios culturales, doctrina y lengua quechua en Cochabamba, siglo XIX. En M. Prieto & L. A. Briceño (Comps.), *Etnohistoria: Miradas conectadas y renovadas* (pp. 401-416). Flacso.

JUARISTI, J. (1992). Las fuentes ocultas del romanticismo vasco. *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo*, 341-365. https://ojs.ehu.eus/index.php/ASJU/article/view/9343/8571

LAURIÈRE, Ch. (2009). La Société des Américanistes de Paris: Une société savante au service de l'américanisme. *Journal de la Société des Américanistes*, *95*(2), 93-115. https://journals.openedition.org/jsa/11002

LOZA, C. B. (2004). *Itinerario de Max Uhle en el altiplano boliviano. Sus libretas de expedición e historia cultural (1893-1896)*. Gebr. Mann.

LOZA, C. B. (2017). Villamil de Rada, Emeterio. *La Lengua de Adán y El hombre de Tiahuanaco*. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, *1*(46), 307-310. https://journals.openedition.org/bifea/8366

MARKHAM, C. (1920). *Los incas del Perú*. Sanmartí.

MAURO, S. de (2020). La imposibilidad moral de la existencia del drama: Notas sobre la controversia del Ollantay. *Anclajes*, *1*(24), 69-86. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1851-46692020000100069

MENDOZA PIZARRO, J. (2007). Emeterio Villamil de Rada y *La lengua de Adán*. *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos*, (13), 307-387.

MENDOZA PIZARRO, J. (2005). El astrónomo Rudolf Falb y el origen del idioma aymará. *Anuario de Estudios Bolivianos Archivísticos y Bibliográficos*, (10), 409-449.

MÉRIDA LUJÁN, A. (2019). Tres casos de autoridad científica, intelectual e ideológica en los Andes bolivianos (1880-*ca*. 1940). *Revista Boliviana de Investigación*, *14*(1), 13-35.

MONTERO, J. M. (1878). *Cartilla ilustrada en quichua con doctrina cristiana y otras oraciones útiles al indio*. Imprenta de Pedro España.

MOSSI, H. [M. A.] (1916). *Ollantay. Drama kjechua en verso de autor desconocid*o. Coni Hermanos.

MOSSI, H. [M. A.] (1864). *Clave harmónica o demostración de la unidad de origen de todos los idiomas*. Imprenta de Pedro Montero.

MOSSI, H. [M. A.] (1858). *Clave armónica ó concordancia de los idiomas: en la que se esplica el valor y significación de los elementos alfabéticos de todos los idioma*s. Sucre: Imprenta de López.

MOSSI, H. [M. A.] (1857). *Ensayo sobre las las escelencias* [*sic*] *y perfeccion de la lengua quichua*. Imprenta de López.

ORREGOS PENAGO, J. L. (2012). Un testimonio brasileño sobre las repúblicas del Pacífico: La *Memoria* del ministro Duarte da Ponte Ribeiro, 1832. En VV. AA., *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu* (pp. 1031-1050) (Vol. 2). Pontificia Universidad Católica del Perú.

OTERO, G. A. (1939). Notas sobre Emeterio Villamil de Rada. En E. Villamil de Rada, *La lengua de Adán y El hombre de Tiahuanaco* (pp. I-XXXIV). Biblioteca Boliviana.

PAJARES, A. B. (1983). El descubrimiento del sánscrito: Tradición y novedad en la lingüística europea. *Revista Española de Lingüística*, *13*(1), 41-62. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-descubrimiento-del-sanscrito-tradicion-y-novedad-en-la-linguistica-europea--0/html/b6056e55-f414-4fa2-b7b4-04a3f6621f5a_2.html

PEÑA ARCE, J. (s. f.). Mossi de Cambiano, fr. Honorio (1819-1895). *Biblioteca Virtual de Filología Hispánica*. https://www.bvfe.es/es/autor/10290-mossi-de-cambiano-fr-honorio.html

RIVET, P. & RODRÍGUEZ, O. (1948). Un apôtre bolivien: Carlos Felipe Beltrán. *Actes du XXVIII Congrès des Américanistes* (pp. 657-693). Musée de l'Homme.

SALTO, G. (2010). Imágenes de la poeticidad quechua en el americanismo literario. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (71), 101-126. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/197384

SOCIEDAD DE LA LENGUA UNIVERSAL (1860). *Estatutos de la Sociedad de la Lengua Universal*. Imprenta de Tejado.

SOTO VELASCO, K. (2023). Élites letradas y cultura científica en la Bolivia decimonónica (La Paz, 1876-1879). *Revista de Indias*, *84*(288), 745-775. https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/1662

SOTOMAYOR, I. (1928). Isaac Escobari. *Revista Juventud*, 12 de marzo, 8.

SOUZA, M. (2016). Adán en los Andes. En E. Villamil de Rada, *La lengua de Adán y El hombre de Tiahuanaco* (pp. 13-48). Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

TABOADA, H. (2021). La historia universal de Cesare Cantú en América Latina. *História da Historiografia*, *13*(33), 341-374. https://www.redalyc.org/journal/5977/597769896012/html/

VILLANUEVA CRIALES, J. (2022). Villamil y Ballivián. La primera narrativa arqueológica boliviana (1872) en perspectiva. *Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, *91*(45), 89-89. https://recyt.fecyt.es/index.php/LLUL/article/view/98923

VISCARRA FABRE, J. (2010). *Copacabana de los incas. Aymaru-aymará*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. (Obra original publicada en 1901).

VV. AA. (1883). *La Bandera Nacional. Órgano del Club Industrial Fusionista*. Tipografía Religiosa.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

Gazeta de Noticias (Rio de Janeiro)

La Reforma (La Paz)

El Lenguaje de Adán (Cochabamba)

Academia Aymara. Revista mensual (La Paz)

La Patria (La Paz)

EL CUERPO GROTESCO EN LA NARRATIVA DE VIRGILIO PIÑERA: CRÍTICA Y TRANSGRESIÓN

THE GROTESQUE BODY IN THE NARRATIVE OF VIRGILIO PIÑERA: CRITICISM AND TRANSGRESSION

Laura Judith Becerril Nava
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco
Becaria posdoctorante por el Consejo Nacional de Humanidades,
Ciencias y Tecnologías (Conahcyt)
ljbn.14@hotmail.com
https://orcid.org/0009-0005-9916-6709
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.221

Fecha de recepción: 05.05.24 | Fecha de aceptación: 11.07.24

RESUMEN

La poética de Virgilio Piñera gira en torno al símbolo del cuerpo, el cual se configura como fuerza centrípeta en la narrativa del escritor cubano, específicamente en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, obras en las que se presenta desde la perspectiva de lo grotesco —en sus planos plástico y abstracto— como lacerado, erotizado o desfigurado con la intención de transgredir y degradar el canon literario de la época, y a las instituciones oficiales —la Iglesia, el Estado, la Sociedad, la Cultura y el Arte—. De la misma manera, el cuerpo es el motivo para la crítica histórica que el autor propone con respecto a las dictaduras en América Latina en el siglo XX, así como la crítica a los «hombres fuertes de la historia», a la religión, a la propia construcción del hombre en la modernidad, al desorden del mundo y a la anulación de la Historia.

PALABRAS CLAVE: cuerpo, grotesco, crítica, transgresión, narrativa.

ABSTRACT

Virgilio Piñera's poetics revolves around the symbol of the body, which is configured as a centripetal force in the cuban writer's narrative, specifically in La carne de René and Cuentos fríos, literary works in which it is presented from the perspective of the grotesque —in its plastic and abstract planes— as lacerated, eroticized or disfigured with the intention of transgressing and degrading the literary canon of the time and the Official Institutions —the Church, the State, the Society, Culture and Art—. In the same way, the body is the reason for the historical criticism that the author proposes regarding the dictatorships in Latin America in the 20th century, as well as the criticism of the «strong men of history», religion, one's own construction of man in modernity, the disorder of the world and the annulment of History.

***KEYWORDS*:** Body, grotesque, criticism, transgression, narrative.

Virgilio Piñera, el escritor que siempre se hacía acompañar de un paraguas, es hoy en día el motivo de diversos estudios críticos que le hacen justicia a una obra que por muchos años permaneció en el olvido de la crítica especializada, no solo por la época de escritura en América Latina en donde dominaban las narraciones con temas enfocados en lo regionalista, el realismo social y lo nacional, sino también porque en Piñera encontramos una obra compleja con temas como el cuerpo, la carne, el erotismo, lo escatológico, lo profano, entre otros, siempre motivados por estéticas como la ironía, el absurdo, la sátira, el humor, lo fantástico, lo siniestro o lo grotesco de forma variada en cada uno de sus textos. Esto, pues, propició una especie de «congelamiento» (Travieso, 2006, p. 9) de su obra por parte del canon literario del momento.[1]

Con tales características en su producción, Piñera transgredió formas, temas, tradiciones y la propia concepción de la literatura, pero no únicamente como una estrategia creativa, sino, y sobre todo, por mantener la firme intención de mostrar la realidad desde su propia visión de mundo, que a veces resultó retorcida, abyecta, confusa, metafórica, simbólica, pero también directa, sensible, despreocupada,[2] catártica, poética.

Con Virgilio Piñera se abren mundos posibles con múltiples interpretaciones para un escritor cuya firme intención era levantar la voz metafóricamente, protestar, aunque lo tildaran de «loco», y mostrar la realidad como la vivió en carne propia, desde su visión «estrafalaria, marginal o rara» (Travieso, 2006, p. 8), adjetivos con los que la crítica lo calificó con la publicación de *La carne de René* en 1952, *Cuentos fríos* en 1956 —aunque cada cuento tiene su propia fecha de escritura a partir de 1942—, *Pequeñas maniobras* en 1963 o *El que vino a salvarme* en 1970, entre otras más en los ámbitos del teatro, la poesía y la narrativa.

Con *La carne de René* y *Cuentos fríos*, accedemos a estos mundos, estéticas y temas en tanto textos independientes y también como parte de una poética que tiene como base central al cuerpo, ese que puede ser erótico, irónico o grotesco, ya que se presenta lacerado, erotizado, violentado, amenazado, despedazado, cosificado, disfrazado; ese mismo que representa las «tres gorgonas» de «el Escriba» —seudónimo de Piñera—: la pobreza, por la inanición de los personajes en algunos relatos; la homosexualidad con la

[1] Julio Travieso Serrano (2006) afirma que, en los últimos tiempos, mucho se ha escrito de Piñera; sin embargo, aún falta una buena biografía del autor.
[2] De acuerdo con Julio Travieso Serrano (2006), Piñera fue un escritor despreocupado porque su obra se publicara y se promocionara, lo cual tenía que ver con su propia personalidad.

erotización, el contacto sexual, el deseo, el masoquismo; y el arte, por la concepción del cuerpo como objeto ambiguo en tanto aparece mutilado o fragmentado y, también, como objeto sagrado, bello y creado como un fin estético de contemplación y veneración.

Respecto a ello, Piñera (1990) escribió lo siguiente en «La vida tal cual»:

> No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no "se había podido conseguir nada para el almuerzo". Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de *Traviata*. (p. 22)

La homosexualidad, el arte y la pobreza se convertirán en tres grandes motivos literarios de Virgilio Piñera, pero no solo por la trascendencia en su vida, como sus propias palabras lo indican, sino también por su relevancia en el contexto cubano de la época, y en el que se vuelve grotesco cuando encontramos a una ciudad insular en *La carne de René* con escasez de carne y una sociedad con altos niveles de violencia, degradación e inanición. Una situación similar sucede en el cuento «La carne» (1944), el cual presenta actos de autofagia hiperbolizados, o en «La cena» (1944), cuyas imágenes grafican un aparente canibalismo hasta la desaparición.

Por su parte, la homosexualidad está representada en la obra piñeriana por la sexualidad y el erotismo de sus personajes; tal es el caso del joven René, quien motiva el acoso y deseo sexual en Dalia de Pérez, una mujer sumamente erótica que lo introduce al mundo del goce corporal y le muestra que la carne no sirve únicamente para el dolor —como su padre Ramón lo había hecho—, sino también para disfrutar de él en el otro. Por su parte, en «El cambio» (1944) se plantea la existencia de una «noche carnal» en la que se realiza el intercambio de parejas —conocido como *swinging*— bajo la luz de la luna en una recámara completamente oscura y donde acontece la oscilación corporal, pero sin aminorar la falta moral que se ha cometido, motivo por el que los cuatro participantes pierden los ojos y la lengua.

El tercer monstruo, que es más bien un atributo a su nombre y trascendencia en las letras hispanoamericanas, es el gusto por la literatura y la creación, hecho que contribuyó a un ostracismo artístico y en el que nada benefició su exteriorizada homosexualidad y la pobreza. En este sentido, se podría hablar de un «escritor marginal

y automarginal» (Castro, 2000, p. 13) de la literatura de la época, de los escritores y de las formas, y que, a su vez, concibe al arte como libertad, catarsis, alivio de un contexto que refleja en su narrativa, pero no como un espejo plano y literal, sino mediante uno roto, deforme, fragmentado, desordenado, degradado.

Así, es con la estética de lo grotesco que la narrativa de Virgilio Piñera —específicamente en *La carne de René* y en algunos de sus *Cuentos fríos*— puede leerse como una crítica al contexto cubano y dictatorial del siglo XX, y como la transgresión de la cultura oficial de la época (llámese arte, religión, sociedad, Estado) por medio de la presencia del cuerpo como símbolo y como fuerza centrípeta para su reconfiguración.

Para iniciar, lo grotesco es una estética artística que nació en pintura y se extendió a la literatura con fuerte impulso; se manifiesta en dos planos diferentes regidos por su propio sistema anticanónico o transgresor: el plástico (o material) y el abstracto.[3]

El primero —en el cual nace[4] y se desarrolla lo grotesco— está configurado por imágenes ambivalentes y contradictorias, así como por la mezcla o yuxtaposición de elementos incompatibles y heterogéneos, el desequilibrio de las proporciones y la disolución de los órdenes del mundo, aspectos que remiten a una deformidad o anormalidad física —para efectos de este estudio, el teórico que fundamentará este plano será Mijaíl Bajtin—. Mientras que el grotesco abstracto —con Wolfgang Kayser— está relacionado con la propia configuración del hombre en la modernidad,[5] periodo en que se

[3] Respecto a lo grotesco y la modernidad en *La carne de René*, puede consultarse mi estudio de tesis de Maestría titulado *Lo grotesco moderno en* La carne de René *de Virgilio Piñera: una crítica individual y social* (2015), disponible en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México, a través del siguiente enlace: http://hdl.handle.net/20.500.11799/49497. Para efectos del presente artículo, he retomado algunos fragmentos representativos al respecto.

[4] De acuerdo con Frances K. Barasch (1971), existe una evolución del término, desde la concepción meramente plástica y ornamental, hasta un sentido más reflexivo sobre el hombre mismo. Brevemente, y de acuerdo con este teórico, los primeros significados de lo grotesco fueron «monstruoso» (siglo XVI), quimera, demonio, bufón, fantasía, payaso y disfraz (siglo XVII) para demostrar la ambigüedad entre la apariencia y la realidad, lo oculto y lo visible. Posteriormente, en el siglo XVIII, empezó a cambiar la concepción de esta estética, de tal manera que ya no solo se consideraba en un plano material, sino también relacionada con desórdenes mentales y con la fragmentación de la sociedad. A partir del siglo XIX, en el Romanticismo, se reconoce a lo grotesco como la yuxtaposición o mezcla de elementos contradictorios que conforman una misma imagen; es decir, la combinación de lo bello con lo feo, la tragedia y la comedia, lo ridículo y el horror, lo sublime y lo insignificante, que solo puede comprenderse mediante las propias reglas de lo grotesco, de su naturaleza anticanónica y ambivalente.

[5] Desde Octavio Paz (2014), la modernidad, a propósito de la poesía moderna, inicia a finales del siglo XVIII con el surgimiento del Romanticismo y culmina con las vanguardias en el siglo XX. Esta concepción temporal la realiza desde un enfoque filosófico y literario, y está basada en las nociones de ruptura y tradición que constituyen el quiebre del sujeto con su identidad y su sentido en el mundo, así como su fragmentación, contradicción y ambigüedad. En la modernidad, abundarán temas como el escepticismo ante el conocimiento y la existencia, la insatisfacción humana, la búsqueda de nuevos horizontes, el

vuelve ambiguo por la pérdida de referentes, la muerte de Dios, el desorden del mundo y la anulación de la Historia.

Lo grotesco, en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, aparecerá en tres niveles de significación: en las imágenes (grotesco plástico), en los personajes (grotesco plástico y abstracto) y en el plano de la interpretación (grotesco abstracto) con la crítica y la transgresión que las obras proponen.

Uno de los referentes más importantes de lo grotesco en la literatura en el plano plástico es Mijaíl Bajtin,[6] quien, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* establece algunas características de lo grotesco en dichos periodos históricos y culturales relacionadas con el carnaval y el mundo popular y de la fiesta. Asimismo, apela a imágenes del cuerpo, la bebida, la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, las cuales, en su mayoría, se hallan hipertrofiadas para rebajar aquello a lo que se estaba haciendo alusión y objeto de burla, principalmente la Iglesia, el Estado y las leyes que se establecían para el buen funcionamiento de la sociedad. De ahí la importancia del lenguaje carnavalesco típico, el bufón, el payaso, el enano, el gigante, la máscara y los bobos (Bajtin, 1987), imágenes que en Piñera responden a situaciones ambiguas, contradictorias e hipertrofiadas; es decir, de la vida material y corporal en lo cotidiano o no oficial.

En Piñera, el realismo grotesco de Bajtin recae sobre todo en la noción de cuerpo en su concepción ambivalente: interior y exterior, totalidad y fragmentación, enaltecido y degradado, bello y deforme, abierto y cerrado, para encontrar imágenes de la misma naturaleza: labios cocinados como frituras o tocinos, cajas torácicas abiertas y laceradas para extraer la carne de los senos, cabezas sin ojos, fusilamientos, parricidios o atentados que se relacionan con el desmembramiento, el autocanibalismo, el doble, la batalla, el sufrimiento o la falta de comida-abundancia. Así también, aparecen personajes como la Criba humana, el Ángel Exterminador, Bola de carne y el Descarnado en *La carne de René*, el gigante en «La batalla», el enano en *La carne de René* y «El álbum», y el cojo

problema ontológico del hombre, quien está devastado, desahuciado, solo, angustiado (Sábato, 1979): es la representación de la condición del individuo moderno.

[6] Bajtin (1987) afirma constantemente que las imágenes grotescas existen desde la Antigüedad, pero que fue en el siglo XV, a raíz de excavaciones en Roma, que se encontró un tipo de pintura ornamental denominada «grottesca», un derivado del sustantivo italiano «grotta», gruta.

en «Cosas de cojos». Todos ellos circulan en espacios cotidianos como la carnicería, la plaza pública, la escuela, la casa de huéspedes y la calle.

El lenguaje, de la misma manera, remite al cuerpo en sus diferentes manifestaciones plásticas: carne lacerada, víctima propiciatoria, carne tierna y jugosa, herrado de ganado, batalla por la carne, avalancha de carne, carne acosada, carne de gallina, alergia a la carne, narices dilatadas, así como la castración, el martirologio y la escuela del dolor.

El canon clásico que propone Bajtin (1987) —la Iglesia, el Estado, el arte— establecía que el cuerpo es un todo acabado y perfecto, cerrado y solitario, en armonía con la naturaleza y el bien; sin embargo, en el realismo grotesco se plantea al cuerpo en relación con las necesidades naturales, la sexualidad y la comida, como «imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético 'clásico', es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles» (p. 31).

Para Bajtin (1987), el cuerpo es uno de los principales elementos grotescos: los orificios, las protuberancias, las ramificaciones y las excrecencias traspasan sus propios límites y muestran un cuerpo que se abre al mundo exterior: «Es perfectamente comprensible que el cuerpo del realismo grotesco les parezca monstruoso, horrible y deforme. Es un cuerpo que no tiene cabida dentro de la 'estética de la belleza' creada en la época clásica» (p. 33).

En este sentido, el cuento «Las partes» (1944) muestra a un cuerpo en proceso de distanciamiento en el que este es sometido a un desdoblamiento y, a la vez, se muestra en su forma primaria como materia; todo ello en un acto sorprendente y fantástico,[7] cercano al espectáculo. El espectador, un narrador *voyeur*, contempla desde la puerta de su casa la intimidad del vecino, quien parece desvestirse; sin embargo, el acto grotesco monstruoso recae en la automutilación, pues el hombre no se quita la ropa, sino que se

[7] Lo fantástico implica que «los acontecimientos que se producen no pueden explicarse por las leyes de un mundo familiar. Quien percibe los acontecimientos debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien, el acontecimiento tuvo lugar realmente, es una parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que no nos son conocidas» (Todorov, 2006, p. 26 y ss.). Ante la presencia de lo fantástico, el lector acepta el pacto de verosimilitud con el narrador a fin de creer que todo lo que sucede en el cuento fue verdadero.

desmiembra y alternamente re-acomoda sus partes corporales en la pared. El curioso narrador afirma:

> Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le di un terrible empujón. Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos bazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacrocoxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. (Piñera, 2006, p. 21)

Con un evidente efecto fantástico, al cuerpo en la pared le falta la cabeza, la cual está sobre el cuerpo ausente, como flotando, y sostenida por una capa que cae de donde estarían momentos antes los hombros. El vecino, quien estrictamente ya no tiene cuerpo porque lo ha acomodado parte por parte en la pared, trasciende su forma, su estructura corporal, por lo que juega con sus partes, toma conciencia de su propia materialidad y continúa con vida al enfatizar que el fin último del hombre radica en la carne tal cual. Así:

> No pude mirar mucho tiempo, pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón, tomé con delicadeza aquella cabeza por su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente encima de la región de los hombros. *Y como ya la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta*. (Piñera, 2006, p. 21; las cursivas son mías)

Este final, sorpresivo y extraordinario, propio de la narrativa piñeriana, marca un efecto especular en los personajes que desestabiliza al lector, en quien se produce la duda sobre el hecho de tener un narrador *voyeur* o un narrador protagonista que comparte, ahora ya como un acto cotidiano, la superioridad del cuerpo en la configuración del hombre. Este cuento, en diálogo con el «Caso Acteón» (1944), resalta la idea de integración o fusión corporal: «sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término» (Piñera, 2006, p. 19), como también acontece en «El cambio», aunque en un plano sexual, con la fusión de las parejas en el acto erótico.

La sorpresa, inquietud y perturbación son el resultado de lo grotesco en un plano plástico, ya que, como afirma Philip Thomson (1972), en *The Grotesque*, «las imágenes grotescas pueden ser deformes, espantosas, cómicas o alegres, causando una perturbación o profunda inquietud en el espectador por su naturaleza anormal» (p. 9). En efecto, en *La carne de René* el personaje central de la novela es René, un joven que aprende que el sentido de la vida se basa en la carne y en el camino que tome con respecto a ella. La carne del joven está destinada al dolor; por tal motivo, desde el título de la obra, se indica

que no importa el alma o los sentimientos del hombre, sino el hombre-carne, el hombre-masa, vale decir, el cuerpo en tanto materia.

René es «víctima propiciatoria» por su aspecto de «semidiós griego» no solo en la carnicería, en donde, simbólicamente, es rebajado al nivel de animal, como presa y como portador de una carne exquisita, sino también en los demás espacios donde se mueve y donde cada personaje con los que se relaciona anhela su carne, ya sea como materia al servicio del dolor —con Ramón— o como materia de goce sexual —con Dalia—. Leamos:

> René era la encarnación viviente de un *semidiós griego.* Aunque en esto haya confusión histórica no podría negarse que *René es una criatura espléndida. Si no posee los músculos del atleta, en cambio en la calidad de su piel reside su belleza, y lo que lo hace irresistible es la seducción de su cara.* En ella la nota dominante es ese aire que está pidiendo protección contra las furias del mundo. Y cosa extraña: ese aire que pedía protección se manifestaba en su *carne de víctima propiciatoria*. (Piñera, 2000, p. 11, las cursivas son mías)

Ahora bien, tanto el aspecto físico de René como sus acciones y su actitud en torno a la carne lo vuelven vulnerable ante los demás. Uno de los primeros acercamientos que el lector tiene con René es en la carnicería, «La Equitativa», la zona de indeterminación en la que se encuentra ante la carne descuartizada, ya que se sabe carne humana presa de los demás personajes, del entorno y de las circunstancias. Así se expresa de él Dalia de Pérez:

> —¡Pero si es René! Mira, Adela, ¿no es ése que está en la fila del centro? Parece hipnotizado. Mira, Adela —y se lo señala— mira qué pálido está. Si fuera hijo mío le daría un vasito de sangre cada mañana*. ¡Oh, Dios mío, qué época nos ha tocado vivir!* (Piñera, 2000, p. 10; las cursivas son mías).

René es un modelo griego; no obstante, gran parte de los personajes de Piñera serán grotescos físicamente, ya sea por alguna deformidad o porque responden a las imágenes que Thomson plantea como grotescas en la medida en que causan una perturbación o una profunda inquietud en el espectador por su naturaleza anormal. Ejemplo de ello es el bailarín del pueblo en «La carne», quien devora su carne y «había dejado para lo último los bellos dedos de sus pies» (Piñera, 2006, p. 16); asimismo, está el caso de Bola de carne en *La carne de René*, cuya deformidad consiste en ser un enano hipertrofiado, extravagante y feo que violenta al lector tanto por su físico como por su nombre y sus acciones. Este sujeto es, de acuerdo con Wolfang Kayser (1964), grotesco por «el pronunciado desequilibrio de sus proporciones» (p. 58). En el texto se indica que:

> Había tenido la suerte de que a los pocos días de nacido, el rey de la carne en conserva lo recogiera a la entrada del palacete, en una cesta con una tarjeta atada al cuello. Sus enemigos habían escrito en ella que, como el rey de la carne en conserva no tenía heredero para su imperio y sus millones de dólares, le hacían el regalo de un heredero […] el rey de la carne estuvo a punto de dar una patada a la cesta, pero bajó lentamente el pie, se agachó y con amoroso cuidado sacó al futuro Bola de la cesta; [en la actualidad Bola] tenía sesenta años, nunca se había casado, tampoco había adoptado a nadie y su vida entera estaba dedicada al culto a la carne. (Piñera, 2000, p. 184)

Por su aspecto físico deforme, Bola de carne realiza un culto a la carne imperfecta e inarmónica, dado que «no tenía brazos ni piernas; por efecto de la carne, el tórax y el abdomen se juntaban. La cabeza, sumida en el pecho, parecía formar parte de éste» (Piñera, 2000, p. 185).

La perturbación ante la deformidad también aparece en «La caída» (1944) por la presencia de cuerpos desmembrados. En este cuento, dos excursionistas descienden de una montaña a tres mil pies de altura, mientras las partes de sus cuerpos se trucidan con el impacto de las rocas. En un acuerdo veloz, los protagonistas pactan cuidar uno del otro, pero únicamente aquella parte que consideran la más importante de su ser materializado en carne: el narrador hace lo propio con sus ojos; el compañero, con su hermosa barba gris. En el texto se lee:

> Como mi única preocupación era no perder los ojos, puse todo mi empeño en preservarlos de los terribles efectos de la caída. En cuanto a mi compañero, su única angustia era que su hermosa barba, de un gris admirable de vitral gótico, no llegase a la llanura ni siquiera ligeramente empolvada. Entonces yo puse todo mi empeño en cubrir con mis manos aquella parte de su cara cubierta por su barba; y él, a su vez, aplicó las suyas a los míos. (Piñera, 2006, p. 13)

Este cuento, en el que se fusionan lo fantástico con lo grotesco, permite concebir a unos ojos y una barba completamente conscientes en las faldas de una montaña, de tal manera que —como sucede en *La carne de René*— el cuerpo es un fin en sí mismo, materia autónoma e independiente de la mente y el espíritu. Ahora bien, la caída no implica la muerte, sino la vida misma; mientras que las «partes salvadas», que corresponden a la cara-cabeza, son simbólicamente la vista y la masculinidad en estos dos personajes que experimentan la caída, otro gran símbolo en la literatura. Respecto a esta caída grotesca, María Virginia González (2013) agrega que:

> Aunque epifánico, este final resulta antiheroico. Ya en la elección del título, se rompe con la heroicidad que supondría la hazaña de escalar una montaña porque, además de la clara alusión bíblica, toda caída implica un descuido, una torpeza, un error. (p. 186)

Al final del cuento, los personajes salvan las partes especiales de su cuerpo, pero cada uno por su propio esfuerzo en un acto individualista vergonzoso:

> […] yo, viendo a mis ojos huérfanos de todo amparo, debo confesar que, para eterna, memorable vergüenza mía, retiré mis manos de su hermosa barba gris a fin de protegerlos de todo impacto […] Pero no pude hacer lamentaciones, pues ya mis ojos llegaban sanos y salvos al césped de la llanura y podían ver, un poco más allá, la hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria. (Piñera, 2006, p. 14)

Aunado a ello, y como complemento, hay una evidente degradación —efecto de lo grotesco propuesto por Bajtin— de los personajes, debido a que los dos alpinistas logran escalar una gran montaña sin mostrar emoción alguna, como si de un acto cotidiano con desmedida soberbia se tratara; y Piñera inicia el descenso estético, que resulta en fragmentación, mutilación, desprendimiento y, sorprendentemente, la conservación de la vida.

En cuanto a la degradación, Bajtin (1987) establece que es la acción de trasladar el sentido de lo oficial, sagrado, artístico y bello a «la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales» (p. 25). Es decir, imágenes hipertrofiadas que resignifican los símbolos en la modernidad desde el punto de vista de Piñera.

De esta manera, en la narrativa del escritor cubano, las imágenes degradas transgreden los cánones de la época y, de una forma más o menos velada, se efectúa la crítica enfocada principalmente en dos vertientes: la religión y la cultura oficial centrada en lo político y social.

Ejemplo de ello es el rebajamiento de la iconografía cristiana en *La carne de René* en tanto el joven protagonista es el doble de Cristo en la cruz, y es, también, el doble de San Sebastián, quienes se encuentran en la «escuela del dolor», cuya descripción corresponde a una iglesia en donde las imágenes se han profanado y se muestran en un plano terrenal, humano, y hasta sexual, habida cuenta del masoquismo que demuestran en sus expresiones faciales y en sus acciones.

> "La iglesia del cuerpo" resplandecía con luces de colores y cuajada de flores, semejante a una catedral disfrazada de music-hall. De sus paredes pendían los famosos tapices del tesoro de la escuela; tapices de torturas célebres, realizados con la técnica del dibujo animado. Tan humorísticos que, como opinaba Cochón, curaban toda suerte de males. Al fondo se encontraba el altar. El cuerpo de profesores se hallaba sentado a ambos lados, en sillas de toda forma y color, que Cochón, en su nostalgia del culto católico,

> había bautizado irónicamente con el nombre de "sillas del capítulo". Entre ellas se destacaba una butaca tapizada de rojo púrpura, destinada a recibir la humanidad de Mármolo, como suprema autoridad de la escuela y oficiante en la ceremonia de iniciación. (Piñera, 2000, p. 121)

En esta «iglesia del cuerpo humano», en la que todo es inversión, se establece que cada alumno debe imitar la pose de un ángel antes de tomar la hostia sagrada que lo convertirá en un verdadero adorador de Cristo; en otras palabras, René y sus compañeros son ángeles carnales que recibirán la marca de hierro en el trasero —como reses— para configurarse como alumnos dolientes en silencio: degradación de las instituciones oficiales, religiosas y del sujeto mismo por la animalización que se plantea de los personajes.

En «Muecas para escribientes: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera», la autora afirma respecto a *La carne de René* que:

> En efecto, el catolicismo exalta la carne castigada mediante diversos símbolos patibularios: la cruz, que constituye su centro gravitacional, la retórica eucarística, que transforma cuerpo y sangre en alimento, o la interminable lista de mártires venerados en los altares […] En este sentido, la familia de René asume cierta lógica reconocible: la Iglesia recomienda y exalta el castigo del cuerpo, promoviendo ayuno, continencia sexual e, incluso, autolesión. Ello adquiere sentido en el marco del conflicto carne-espíritu: los mártires devienen santos porque anteponen salvación espiritual a seguridad física. (Pérez Múgica, 2011, p. 11)

A su vez, el rebajamiento también se presenta en un plano político-social que recae en denuncia de las dictaduras del siglo XX en América Latina. Tales son los casos de *La carne de René* y «La carne», textos en los cuales se presenta la crítica a la realidad dictatorial de Cuba y Argentina, cuyos hombres fuertes motivaron la inanición de la población durante su gobierno mediante la veda de carne.[8] Al respecto, Piñera (1962) escribió:

> Un cuento mío, "La carne", no es otra cosa que la protesta por los envíos de nuestras reses a Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, pero es, conjuntamente, una protesta sin eficacia inmediata. Un censor oficial no lo habría puesto en el Index, a lo sumo reputaría de loco a su autor, y por tal pasé en el periódico Información por uno de estos cuentos allí publicados. (p. 2)

[8] La crítica de Virgilio Piñera bien se ajusta a cualquier contexto dictatorial; sin embargo, tanto Cuba como Argentina figuran como los lugares centrales por el tiempo y espacio de escritura de *La carne de René* (1952), que tendría como antecedente inmediato el machadismo en Cuba y el peronismo o justicialismo en Argentina, dos regímenes de los que Piñera fue testigo como hombre y como escritor por su nacionalidad y por el ostracismo que vivió.

El inicio de «La carne» refuerza las palabras de Piñera (2006):

> Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría por falta de carne. Todo el mundo se alarmó y se hicieron comentarios más o menos amargos y hasta se esbozaron ciertos propósitos de venganza. Pero, como siempre sucede, las protestas no pasaron de meras amenazas y pronto se vio aquel afligido pueblo engullendo los más variados vegetales. (p. 15)

Tras las palabras del narrador se percibe a un escritor decepcionado de su pueblo, pues la reacción o, mejor dicho, la respuesta de los cubanos en este momento histórico fue pasiva, de acuerdo con el autor, quienes se adaptaron al cambio «con gran sencillez y sin afectación». Piñera (1962) escribió sobre los escritores de su época de la siguiente forma:

> Nuestra generación se caracterizó por un total desapego de la política. Nos pusimos a la defensiva. Con todo lo que pueda acusarse a un grupo de escritores desentendidos de la política, teníamos motivos de sobra para adoptar tal actitud. La Revolución había sido traicionada; Machado fue sustituido por algo infinitamente peor; vimos cómo, de la noche a la mañana, los sargentos pasaban a coroneles; la esperanza de una nacionalidad plenamente lograda hecha pedazos y, en su lugar, la regresión al subdesarrollo más escandaloso; finalmente, como carta única de ciudadanía, el "quítate tú pa' ponerme yo". (p. 2)

Dos de los principales símbolos de la novela de Piñera, en este mismo sentido, son «La Causa» y «el chocolate», que son defendidos por el Partido al que pertenecen el abuelo y el padre de René —la Criba humana y el Ángel exterminador, respectivamente—, y al que por herencia ideológica y corporal debe afiliarse el joven: la primera puede interpretarse de diferentes formas, una de ellas se refiere a «La Causa por la carne», que recae en el cuerpo como materia y se relaciona con lo grotesco plástico, cuyo objetivo es convencer a René de brindar su cuerpo al servicio del dolor. Es decir, al servicio de la segunda Causa, que está relacionada con la crítica política y social en diferentes momentos de la historia de Cuba y Argentina por ser los contextos de escritura de *La carne de René*, y que proyecta «La Santa Causa del Chocolate», cuyos seguidores son los «chocolatófilos», quienes defendieron al azúcar en la isla.

De esta manera, y mediante el símbolo del dulce, se produce la reescritura de los campesinos azucareros que se sublevaron y que, posteriormente, se convirtieron en presos o desaparecidos políticos a lo largo de la historia de Cuba, sobre todo en lo referente a la época neocolonial durante la dictadura de Gerardo Machado,[9] sucesos en los que Estados

[9] El gobierno dictatorial de Gerardo Machado corresponde a lo que se ha denominado como «época neocolonial» (1902-1958). El autoritarismo de Machado comprende de 1925, cuando este hombre fuerte

Unidos tiene gran relevancia histórica. En *La carne de René*, Ramón asegura ser parte de los chocolatófilos:

> Entonces yo era muy joven, pero recuerdo nítidamente un desfile bajo los balcones de la Casa de Gobierno comiendo barritas de chocolate. En represalia, el jefe incautó el existente en el país. Nosotros no cejamos y nos vestimos color chocolate. El jefe, considerando que esto podía levantar en su contra al pueblo, nos declaró reos de lesa patria y ordenó un gran proceso. A duras penas mi padre pudo trasponer las fronteras y buscar asilo en un país vecino. El resultado de los procesos fue la muerte de miles de los nuestros. (Piñera, 2000, p. 32)

En la novela, el chocolate se presenta como el alimento que provocó la lucha a muerte entre los perseguidos y los perseguidores, entre los dominantes y los que defienden La Causa; no obstante, curiosamente, les aburre consumirlo:

> Lo que defendemos es la causa del chocolate. No tendría sentido que a miles de leguas de distancia de la batalla por el chocolate nos dispusiéramos a beberlo como unos desesperados. Y para acabarla de ilustrarte: te confieso que nos harta. Tu mismo abuelo sonreía socarronamente cuando hablaban del chocolate, lo cual no obsta para que haya gastado su vida defendiéndolo a brazo partido. (Piñera, 2000, p. 33)

Para los campesinos y los productores azucareros que vivían del monopolio cubano, las constantes luchas por su mercado representaban su bienestar y progreso, aunque esto implicara pelear contra la dictadura y Estados Unidos; sin embargo, para la clase alta, el gran vecino y el Gobierno eran la esperanza para el término de las rebeliones, y, por lo tanto, el país estaba polarizado y el hombre fuerte al mando[10] tenía el completo apoyo de los más ricos (López Portillo, 2008). Por su lado, Ramón afirma: «no olvides que el jefe y sus secuaces aspiraban, mediante las bondades secretas del chocolate, a la dominación mundial» (Piñera, 2000, p. 33), refiriéndose a los dictadores cubanos que vendían principalmente el producto a Estados Unidos.

---

asciende al poder por el Partido Liberal, hasta 1933 en que se exilia después de una exitosa huelga general que paralizó al país; paro que surgió tras la crisis de 1929 en que cayeron el precio y las exportaciones de azúcar y tabaco, las principales de la isla, lo que dio lugar a una situación de claros tintes revolucionarios. Para Felícitas López Portillo (2008), la dictadura de Machado surgió dos años después de un adecuado gobierno en el que gracias a las inversiones y los préstamos norteamericanos se remontó la crisis económica de 1920-1921 que colapsó los precios del azúcar; sin embargo, en 1927 se perfilaba ya la dictadura cuando Machado incrementó el mandato presidencial de cuatro a seis años a pesar de las protestas de los estudiantes y del Partido Comunista Cubano.

[10] La época neocolonial en Cuba se caracterizó por la presencia de diversos hombres fuertes que dominaron al país, tales como Gerardo Machado (1925-1933), José A. Barnet (1935-1936), Miguel Mariano Gómez (1936) y Federico Laredo Bru (1936-1940), fuertemente influidos y dirigidos por Estados Unidos y por el Coronel del Ejército Constitucional Fulgencio Batista, «el generalote», el dictador que de 1940 a 1944 sumió al país en una crisis económica, política y social similar a la del 29 con Gerardo Machado (López Portillo, 2008).

Por su parte, en «La batalla» (1946) se critica a dos «generalísimos» —nótese la ironía— que se enfrentan, como gigantes, en una cruzada sin soldados, quienes abandonan la lucha en un acto de desafío y hartazgo ante un acontecimiento que se propone insignificante, por lo que, en el momento exacto de la contienda, «frente a un espejito colgado de un trípode un soldado se rasura. Un enorme gato daba vueltas alrededor de un paracaídas desplegado» (Piñera, 2006, p. 52), mientras los cabecillas, tratando de servir como «ejemplo de disciplina y obediencia a la causa militar […] entablaron una singular batalla: conduciendo cada uno un gran tanque se acometieron como dos gigantes. La lucha fue breve y ambos perecieron» (Piñera, 2006, p. 52). Los hombres fuertes, así, carecen de poder y la lucha se efectúa solo entre ellos.

La denuncia también aparece en «El conflicto» (1942), un cuento largo dividido en cuatro partes (preludio, transmutación, interludio y fusilamiento), cuyo tema central es la ejecución —«cosa perfectamente natural y lógica … en el mundo» (Piñera, 2006, p. 69)— de Teodoro, un hombre que representa la inteligencia y la disertación filosófica de los condenados, y quien apela a su salvación no por medio de la fuga ni del soborno —como pretende hacerlo la hija del Alcaide, quien es su esposa—, sino, más bien, a través de la razón.

En este cuento hay una evidente crítica a la dicotomía Iglesia-Estado, debido a que se concibe al fusilamiento como un castigo necesario y monótono. En el relato, además, no se menciona el motivo de la condena; sin embargo, sí se explicita la participación de las instituciones oficiales en un evento excepcional que tiene como antecedentes la confesión con un sacerdote mecánico (un muñeco grotesco) y la jaculatoria del Alcaide mediante la reproducción de un disco con su discurso (grotesco mecánico).[11] El narrador menciona la jerarquía de las instituciones que participan en la inmolación:

> Todos los personajes se agrupaban según un orden jerárquico: primero la milicia, representada por dos de los guardianes; le seguía la religión con un sacerdote y cruz alzada; un paso atrás el reo, esposado y con un pañuelo atado al cuello (que servía con toda seguridad para ocultar la escena al condenado), y por último, cerrando el cortejo, la justicia, dignamente arrebujada en el uniforme color aceituna del Alcaide. (Piñera, 2006, p. 74)

[11] El muñeco y el disco que escucha Teodoro en «El conflicto» supone un elemento grotesco moderno muy importante, porque constituye la mezcla de lo humano con lo mecánico, que, desde Kayser (1964), despliega la importancia de la cosa en la modernidad.

Teodoro trata de detener el suceso a través de la palabra y el diálogo; no obstante, ante el ineluctable acontecimiento, la razón de este hombre de mundo —como él mismo se considera— no surte efecto y el fusilamiento se consuma de forma poética: «Entonces Teodoro, que con el narciso entre las manos se entretenía en deshojarlo, fue realizado en su punto de máxima saturación por las inevitables percusiones que acallarían sus rumores» (Piñera, 2006, p. 89).

La suspensión del fusilamiento, que aparece como deseo en Teodoro, no representa la continuidad de la vida en un sentido de permanencia y presencia terrenal, sino como la necesidad del protagonista de salvar su vida para salvar su cuerpo, ya que no concibe ser violentado con la descarga de disparos que lo convertirían en un cuerpo lacerado. Para ello, el personaje sostiene: «—Nada me importa, espanta o sobrecoge ser fusilado; mi cuerpo aparece aquí como un factor secundario; imagine usted que en lugar suyo colocásemos a un pelele de paja. Lo que se trata de impedir es la realización del suceso» (Piñera, 2006, p. 78).

Mientras que los oficiales, en cambio, perciben la verdadera intención: «aparte de lo que usted quiera decir con eso de la salvación del alma, no se me oculta que gracias a la acción de ésta va salvando usted su propio cuerpo» (Piñera, 2006, p. 77).

Es evidente que el tema de la corporalidad es un hilo textual que une la narrativa de Virgilio Piñera, tanto por las imágenes grotescas, deformes e inquietantes se refiere, como por aquellas escenas, personajes, temas y símbolos que ubican al lector en un grotesco abstracto que tiende a la interpretación y la multiplicidad de sentidos que permean la literatura. En este sentido, el cuerpo, en Piñera, trasciende el plano plástico o material de lo grotesco para profundizar en lo que Wolfgang Kayser (1964) denominó el desorden del mundo y la anulación de la Historia, como características esenciales de lo grotesco en la modernidad y que también están relacionados con la presencia del hombre en la sociedad.

Esta concepción grotesca del cuerpo se une, a lo largo de la narrativa piñeriana, con otros elementos que incrementan el efecto estético del texto y que están interrelacionados por la carne y el cuerpo. En tal sentido, la carne es un elemento simbólico y metafórico que refiere al cuerpo como materia inerte, así como materia de goce y de placer, y, por último, como materia al servicio del dolor en silencio que

representa los diferentes medios de tortura que los gobiernos de América Latina utilizaban contra los opositores, quienes vivían en silencio el dolor infligido en su cuerpo.

Desde esta perspectiva, en *La carne de René* y en *Cuentos fríos*, los personajes están envueltos en situaciones inquietantes, ambiguas y contradictorias para mostrar una realidad fracturada, vacía, desoladora y sumamente desequilibrada en la que el hombre es de la misma naturaleza, de tal manera que el contexto lo determina y lo configura. Así, los personajes de Piñera se conforman de acuerdo con las características de lo grotesco abstracto, pues el contexto en el que se hallan los configura como seres inacabados, fragmentados, vacíos y sin referentes. De dicho modo, se construye a René como el heredero de la carne lacerada al servicio del dolor, y completamente desorientado en cuanto al uso de su propio cuerpo: al final se somete, en un acto de resignación, a ser «carne de cañón». En «La caída», dos hombres desmembrados viven un proceso de degradación corpóreo representado por su propio descenso fragmentario. En «La carne» y «La cena», la dicotomía cazador-presa incita a la ironía en la voz del narrador, quien se pregunta si «el grave problema de orden público creado por la falta de carne, ¿no había quedado definitivamente zanjado?» (Piñera, 2006, p. 17) con la antropofagia.

Desde Kayser (1964), lo grotesco manifiesta la angustia ante la vida, pues la orientación del hombre en el mundo es incierta por la pérdida de la identidad, la anulación de la categoría de cosa y la destrucción del concepto de personalidad. Por ende, lo grotesco puede entenderse, en el siglo XX, desde Kayser, como la representación caótica, fragmentada y ambigua del individuo y de la sociedad. Textos como «El conflicto», «La batalla» y *La carne de René* son muestra de ello, al graficar eventos que determinan la historia de los personajes, quienes son vulnerados en manos de los hombres fuertes de la Historia, por las instituciones oficiales e, incluso, por la misma religión. De acuerdo con Rogelio Castro (2000), Piñera presenta a personajes «como artefactos robotizados, como entes desvitalizados en el absurdo, como elementos inertes cosificados» (p. 111).

El cuerpo es el centro de la narrativa de Virgilio Piñera alrededor del cual giran los personajes, los símbolos, los espacios, los tiempos y las estéticas como lo grotesco. Estos personajes —mayormente masculinos— se configuran como los portavoces del escritor cubano, unos voceros grotescos y metafóricos que transmiten la intención transgresora y crítica de un autor comprometido con su obra, quien:

> Siempre mantiene una actitud humana, una perspectiva firme ante su conciencia de escritor, tal vez un pudor o recelo, que consiste en repudiar la expresión áulica, la voz altisonante, la formulación grandilocuente. Es un espacio minúsculo y, tantas veces, ridículo ese escenario de las pasiones humanas, a donde se asoma Piñera para abrir su propia ventana, y por eso renuncia a toda gravedad para salvaguardar un mínimo gesto de dignidad ante el dolor propio y ajeno. (Cervera, 1999, p. 55)

Virgilio Piñera adopta una actitud crítica y provocativa contra todo lo establecido; para ello, utiliza el que se constituye como su símbolo poético, el cuerpo, al cual dota de diversas propiedades y significaciones que, mediante la estética de lo grotesco en sus dos planos, proyecta sus preocupaciones y reflexiones personales en torno al contexto, la Historia, el arte y la vida misma como una forma de enfrentar al mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTIN, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Alianza.

BARASCH, F. K. (1971). *The grotesque. A Study in Meanings.* Mouton.

BECERRIL NAVA, L. J. (2015). *Lo grotesco moderno en* La carne de René *de Virgilio Piñera: una crítica individual y social*. UAEM. http://hdl.handle.net/20.500.11799/49497

CASTRO ROCHA, R. (2000). *Piñera.* Universidad de Guanajuato.

CERVERA, V. (1999). *Los cuentos de Virgilio Piñera en el "aire frío" de lo Cubano.* Monteagudo.

GONZÁLEZ, M. V. (2013). El decir de la hechura: una lectura de la estética piñeriana en dos cuentos fríos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (1), 179-196.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura.* Editorial Nova.

LÓPEZ PORTILLO, F. (2008). *Cuba en la mirada diplomática mexicana: de Fulgencio Batista a Carlos Prío Socarrás*. UNAM.

PAZ, O. (2014). *Los hijos del limo*. FCE.

PÉREZ MÚGICA, C. (2011). Muecas para escribientes: reflexiones en torno a la cuentística de Virgilio Piñera. *Anales de literatura hispanoamericana*, *40*, 343-362.

PIÑERA, V. (1962). Virgilio Piñera: notas sobre la vieja y la nueva generación. *La Gaceta de Cuba*, (2), 1-2.

PIÑERA, V. (1990). La vida tal cual. *Unión "Especial: Virgilio tal cual"*, (10), 22-35.

PIÑERA, V. (2000). *La carne de René.* Tusquets Editores.

PIÑERA, V. (2006). *Cuentos fríos*. Lectorum.

SÁBATO, E. (1979). *El escritor y sus fantasmas.* Seix Barral.

THOMSON, Ph. (1972). *The Grotesqu*e. Methuen & Co Ltd.

TODOROV, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica.* Paidós.

TRAVIESO SERRANO, J. (2006). Prólogo. En V. Piñera, *Cuentos fríos* (pp. 7-11). Lectorum.

LAS REPRESENTACIONES DE LA DIVERSIDAD SEXUAL EN EL PERIODISMO PERUANO: UN ANÁLISIS TEMÁTICO DE DOS CRÓNICAS DE GABRIELA WIENER Y LUIS MIRANDA

REPRESENTATIONS OF SEXUAL DIVERSITY IN PERUVIAN JOURNALISM: A THEMATIC ANALYSIS OF TWO CHRONICLES BY GABRIELA WIENER AND LUIS MIRANDA

Alonso Pahuacho Portella
Pontificia Universidad Católica del Perú
apahuacho@pucp.pe
https://orcid.org/0000-0001-8783-7978
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.222

Fecha de recepción: 06.08.24 | Fecha de aceptación: 08.10.24

RESUMEN

Este artículo examina las dinámicas de subalternidad y resistencia en dos crónicas periodísticas peruanas, que exploran la construcción de las identidades de género LGTBIQ+ en los medios tradicionales. El análisis aborda la forma en que las narrativas mediáticas perpetúan o desafían las estructuras de poder. El objetivo principal es analizar cómo se abordan las cuestiones de género y diversidad sexual en las crónicas de Gabriela Wiener y Luis Miranda, mediante el uso del análisis temático como metodología. Este enfoque permite identificar los temas subyacentes relacionados con la marginalización y las estrategias de resistencia de los sujetos retratados. Los resultados muestran la interacción entre la reproducción de identidades oprimidas y las formas en que estas desafían los discursos dominantes. La conclusión más relevante es que, a pesar de las limitaciones impuestas por un contexto mediático heteronormativo, estas crónicas periodísticas actúan como herramientas de transformación y empoderamiento, lo que ofrece nuevas formas de comprender y visibilizar la diversidad sexual en la sociedad.

PALABRAS CLAVE: crónica periodística, estudios subalternos, diversidad sexual, género, periodismo.

ABSTRACT

This article examines the dynamics of subalternity and resistance in two Peruvian journalistic chronicles, which explore the construction of LGTBIQ+ gender identities in traditional media. The analysis addresses how media narratives perpetuate or challenge power structures. The main objective is to analyze how gender and sexual diversity issues are addressed in the chronicles of Gabriela Wiener and Luis Miranda, using thematic analysis as a methodology. This approach allows us to identify the underlying themes related to the marginalization and resistance strategies of the subjects portrayed. The results show the interaction between the reproduction of oppressed identities and the ways in which they challenge dominant discourses. The most relevant conclusion is that, despite the limitations imposed by a heteronormative media context, these journalistic chronicles act as tools for transformation and empowerment, offering new ways of understanding and making sexual diversity visible in society.

***KEYWORDS*:** Journalistic chronicle, Subaltern Studies, Sexual diversity, Gender, Journalism.

1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día resultaría poco convincente argumentar en contra de la idea de que los medios de comunicación no poseen un papel importante como proveedor de información y modelo social. Como fuente primaria de información, ejercen también una fuerte influencia sobre las creencias, actitudes y comportamientos de los individuos, especialmente para aquellos que no tienen un amplio acceso a otro tipo de información. No obstante, las noticias no reflejan el mundo como si fuera un espejo, como a menudo afirman los periodistas ni tampoco construyen simplemente una imagen de lo real, como lo han sugerido los críticos desde Lippmann (2003). En efecto, las noticias tienen sentido dentro de un contexto social: si actúan como un espejo, reflejan las preocupaciones dentro de la sociedad, y cuando construyen una imagen del mundo, suele estar muy cercana respecto de lo que los miembros de esa sociedad ya conocen.

Esto funciona así en el caso de las representaciones de género de diversa índole. En el caso peruano, dichas construcciones han repercutido tanto en las actitudes personales de los lectores frente a esta identidad estigmatizada, como en el clima social y político general, ya que los medios (junto con otras instituciones sociales) moldean el entorno y el marco mental que empleamos cuando se toma en cuenta un concepto específico. Es importante comprender que los medios no actúan como un simple espejo de la realidad, sino que construyen diversas formas de interpretarla. Ese mundo material no debe equipararse con el proceso simbólico a través del cual operan las representaciones, los significados y el lenguaje. El significado es una construcción social que no existe fuera del tiempo o la historia; no es inherente a un objeto, persona o evento per se y nunca puede ser definido, aunque siempre está abierto a cambios. Para entender el significado, uno debe participar activamente en el proceso de interpretación. Así, Hall estaba en lo correcto al afirmar que:

> Hay un constante deslizamiento de sentido en toda interpretación, un margen —algo en exceso de lo que queremos decir— mediante el cual otros sentidos hacen sombra a la afirmación o el texto, y otras asociaciones despiertan, dando giros inesperados a lo que queríamos decir. (2010, p. 460)

A lo largo de este estudio, queremos comprobar hasta qué punto las representaciones de los medios son importantes para la configuración y legitimación de las identidades, en específico al analizar el caso de dos crónicas peruanas. Edward M. Alwood, autor de *Straight News: Gays, Lesbians, and the News Media* (1996), un trabajo

sobre las representaciones mediáticas de la homosexualidad en Estados Unidos sostiene que la objetividad no existe y que los periodistas piensan que pueden dejar de lado sus prejuicios y estereotipos y comunicar la verdad (e incluso imaginando saber cuál es dicha verdad). Pero la mayoría de las cosas que vemos son el resultado del largo proceso de filtrado que determina qué se convertirá en noticia. En el curso de este proceso, la suposición de lo «heterosexual» o la heteronormatividad se han convertido en la perspectiva fundamental de las noticias. Por ello, es crucial reflexionar sobre el hecho de que nuestra identidad se forma a través de discursos y representaciones a las que estamos expuestos. Para comprender nuestra identidad, necesitamos interpretar los textos que producimos, en los que vemos nuestras imágenes y a través de los cuales podemos lograr esta suerte de autoidentificación.

Brandson y Stafford, por su parte, señalan que los medios de comunicación nos brindan formas de imaginar identidades y grupos particulares que pueden tener efectos materiales sobre cómo las personas experimentan el mundo, y cómo son entendidas, fiscalizadas o quizás golpeadas en la calle por otros (2010, p. 105). Esto se debe en parte a que los medios tienen el poder de volver a presentar, una y otra vez ciertas imágenes o historias. Tal situación puede hacer que parezcan «naturales» o familiares y, por lo tanto, marginar o incluso excluir otras imágenes, lo que las hace desconocidas o amenazantes. Tal énfasis puede evocar la cuestión de quién tiene el poder de hacer estas familiaridades y los agujeros negros en la representación que lo acompañan. Estos autores puntualizan un vínculo entre la frecuencia de aparición de una imagen específica en los textos mediáticos y la respuesta del público con respecto a ella. Si los medios de comunicación regularmente representan a las «personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas» (Cosme *et al*., 2007, p. 27) como pervertidos sexuales o como una amenaza para, por ejemplo, la nación o la moralidad, esa imagen se vuelve realista para los gays y las lesbianas, particularmente en términos de sus consecuencias, es decir, la respuesta del público.

Refiriéndonos al caso peruano, este problema se ha hecho evidente en las últimas décadas. Al respecto, Cosme *et al*. (2007) advierten que el discurso de los medios:

> es definido por las dinámicas del sistema heteronormativo, cumpliendo un papel decisivo en el orden social, a través de la generación y mantenimiento de centros hegemónicos y periferias, contribuyendo en la construcción, instalación y reproducción —en el universo simbólico— del prejuicio en contra de la población con prácticas corporales no exclusivamente heterosexuales. (p. 35)

Para los objetivos del presente trabajo, entendemos por heteronormatividad a toda una maquinaria social —instituciones, ideologías y discursos— que validan solo un comportamiento heterosexual dentro de la práctica social de los miembros de una colectividad y donde, además, se sostiene que esa orientación no solo resulta lógica, sino que es «lo correcto» (Berland & Warner, 2002, p. 240). En el Perú, sería preciso señalar el carácter homofóbico de la prensa popular al abordar noticias relacionadas a las personas que no se rigen por el patrón heteronormativo.

En los últimos años, diversos trabajos en el Perú (Acosta, 2018; Tirado, 2018; Gallegos, 2019) han optado por dejar de lado el análisis de los medios de comunicación para centrarse en componentes más directos, utilizando técnicas como las entrevistas a profundidad y las historias de vida. Este cambio ha permitido una comprensión más cercana de las experiencias de las personas con prácticas no heterosexuales, aunque ha relegado el estudio del impacto de los medios en la construcción y perpetuación de estigmas. Sin embargo, el estigma que se origina desde los medios de comunicación sigue siendo una realidad que afecta a estas comunidades y merece mayor atención desde la academia. La falta de investigaciones recientes que aborden este tema, en particular desde una perspectiva crítica y amplia, representa una carencia significativa. Por ello, este estudio busca recuperar esta línea de análisis, explorando las posibilidades que ofrecen otros géneros periodísticos, más allá de la tradicional prensa popular, para repensar y problematizar las narrativas mediáticas en torno a las diversidades sexuales.

El presente ensayo examina dos crónicas que se posicionan en contra del estereotipo de una prensa homofóbica y excluyente. Se trata de los trabajos de dos periodistas peruanos: la primera es Gabriela Wiener (Lima, 1975) y la crónica *Trans*. Wiener es conocida en el medio peruano por sus relatos que giran en torno al mundo de las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas. Ella se preocupa por investigar y narrar la forma de vida de las personas no heterosexuales y, sobre todo, contextualizando sus particulares situaciones de vida. Por ejemplo, Cairati sostiene que sus crónicas «se configuran como un viaje por los bosques ocultos de la humanidad, un recorrido por el mapa de las identidades y de sus modalidades expresivas, con un afán de descubrimiento y disección de esta compleja y caleidoscópica heterogeneidad» (2013, pp. 47-48). Gracias a ese estilo, sus personajes:

> se ven enriquecidos por una mayor profundización y contextualización, que incorpora la diversidad de sus experiencias e incluso la complejidad de sus conflictos, que no provienen de alguna esencialidad relacionada con su orientación sexual o identidad de género, sino de su posición frente a un mundo que se evidencia. (Cosme *et al.*, 2007, p. 72).

El segundo ejemplo lo encontramos en Luis Eduardo Miranda (Callao, 1967) y su relato *La virgen de La Floral*. Miranda es actual periodista del programa de televisión Cuarto Poder (América TV) pero en sus años como redactor de *El Comercio* (década del 90), pudo escribir una serie de crónicas y, entre ellas, algunas relacionadas con las personas vinculadas al mundo trans. Sobre su trabajo escritural, el propio Miranda ha indicado que, cuando empezó en el periodismo literario, «le [daba] valor a gente de la calle que se las ingeniaba para vivir muchas veces al margen de la ley o rozándola. Pero [los periodistas] lo celebrábamos de buena manera, y con una forma de escribir, novedosa en esa época» (como se cita en Romero, 2019, s/p). Sostiene, en la misma entrevista a propósito de la reedición de su libro *El pintor de Lavoes* (Colmillo Blanco, 2019), que «los personajes de las páginas policiales se convirtieron en personajes de crónicas. Los marginales se convirtieron en héroes de las crónicas. Eso es también un poco lo que encierra el libro» (como se cita en Romero, 2019, s/p).

En ambos casos, Wiener y Miranda se alejan del estilo enmoquetado del diario popular para ofrecernos, a través de la crónica, un medio para adentrarnos a ese mundo tantas veces vilipendiado y estigmatizado, pero que no deja de reflejar los sueños, fantasmas, y anhelos de personas tan comunes como cualquiera de nosotros. De esta manera, las crónicas nos sitúan en los hechos y nos entregan también unos contextos vivaces de la situación gracias las palabras.

El trabajo consta de tres partes. En la primera se presentan las características de la crónica como género periodístico y sus posibilidades como método de narración que visibiliza aspectos que, en cualquier noticia tradicional, permanecerían fácilmente ignorados. Luego, al proponer el paradigma de la subalternidad como recurso interpretativo, se discute la posibilidad de comparar a las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas con el sujeto subalterno de la teoría poscolonial. Aquí nos interesa discutir si es que la crónica periodística permite, de cierta forma, «hacer hablar al subalterno» (Spivak, 1998) o, de lo contrario, evaluar si solamente reproduce una visión particular del otro desde un lugar de enunciación superior. Por último, discutimos la agencia de las protagonistas de los relatos más allá de sus conflictos en torno a su

identidad de género, lo que contribuye a situarlas en un marco más específico que permite, a la vez desnaturalizar los estereotipos referidos a lo trans, ya que las protagonistas de los relatos transitan muchas veces por las mismas dificultades que cualquier persona heterosexual: problemas económicos, violencia de género, amor, fe, entre otros.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 LA CRÓNICA PERIODÍSTICA: UN GÉNERO *TRANS*GRESOR

De acuerdo con Zelizer, los periodistas pueden ser conceptualizados como una «comunidad interpretativa» (2010). Esta idea tiene sus raíces en disciplinas como la antropología, el folklore y los estudios literarios. Definido por Fish como aquellos que producen textos y «determinan la forma de lo que se lee» (1980, p. 171), la comunidad interpretativa es un grupo que desarrolla estrategias interpretativas compartidas para dar sentido al mundo. Siguiendo esta lógica, Zelizer se pregunta, «¿Qué se necesita para crear y mantener una comunidad?» (p. 181). Ella misma se cuestiona: el periodismo ha sufrido múltiples cambios, se ha vuelto más inestable financieramente, más abierto a modos alternativos de recopilación de noticias, más diversificado entre tareas, organización de noticias y medio, más global y receptivo a la participación de ciudadanos privados. Entonces, ¿qué impacto han generado estos cambios en el periodismo y el entorno de información más amplio en el establecimiento de periodistas como comunidades interpretativas? ¿Han socavado o apoyado los poderes interpretativos de los periodistas como los hemos considerado hasta ahora?

Los periodistas han respondido a sus circunstancias cambiantes mediante la elaboración de ajustes tanto en sus rutinas de redacción de noticias como en sus estrategias interpretativas para mantener intacta la comunidad periodística (Zelizer, 2010, p. 181). Al hacerlo, se mantiene la relevancia de la interpretación colectiva en la configuración de lo que realizan los periodistas, la relevancia de su discurso y sus narraciones al hacerlo, y el impacto de sus contactos informales, a pesar de que su centralidad, exclusividad, singularidad y certeza profesional han disminuido. Las estrategias de análisis y las comunidades que las validan destacan la manera en que la creación colectiva de significados une a los periodistas en su labor y otorga relevancia y autoridad al ejercicio periodístico. En efecto, considerar a los periodistas como una comunidad interpretativa implica reconocer que su saber y posicionamiento como grupo se fundamentan en interpretaciones colectivas. Estas últimas se construyen a través de

diversos canales, como la cobertura de noticias, las conversaciones informales, las revistas profesionales, las reuniones laborales, las autobiografías, las memorias, las entrevistas en programas de televisión o las retrospectivas mediáticas. En conjunto, dichos elementos consolidan una comunidad que refleja sus prioridades y valores en la elaboración de noticias.

Respecto a los géneros periodísticos, estos son categorías o formas específicas a través de las cuales se estructura y se presenta el contenido en los medios de comunicación. Salaverría y Cores (2005) advierten que estos géneros ayudan a organizar la información de manera que sea accesible y comprensible para el público, y generalmente se dividen en tres grandes grupos: informativos, opinativos y mixtos. Los géneros informativos, como la noticia y el reportaje, están destinados a informar al público de los hechos con precisión y sin la inclusión de opiniones del autor. Por otro lado, los géneros opinativos, como el editorial y la columna, ofrecen interpretaciones y juicios sobre la actualidad, lo que refleja una perspectiva más subjetiva. Los géneros mixtos, como la crónica, combinan elementos de los géneros informativos y opinativos, hecho que proporciona un relato detallado de los eventos mientras se permite cierta interpretación personal. Así, Salaverría y Cores (2005) explican cómo estos han tenido que adaptarse a las nuevas tecnologías y a las expectativas cambiantes del público, situación que evidencia su crucial papel en la configuración de la opinión pública y en la mediación entre los hechos y los lectores.

Ahora bien, en los textos periodísticos analizados, se deja a un lado el ideal de objetividad que toda forma de periodismo -se suele postular- debería buscar (Kovach & Rosenstiel, 2012). Sin embargo, la crónica se rebela contra esa vieja directriz. Desde los primeros ciclos de los estudios universitarios, las facultades de comunicación se empeñan en enseñar a los alumnos los tres principales objetivos del periodismo: informar, entretener y educar. Esto lo comprobamos a diario en los medios de comunicación peruanos, pues en ellos se prioriza el entretenimiento muy por delante de la información (Waisbord, 2000). Es así como, teniendo en cuenta la función social que debiera primar en el periodismo, la crónica se convierte en una herramienta fundamental para que las personas accedan a una realidad distinta, muchas veces desconocida, y a través de la cual se puedan integrar más a sus sociedades, pensarlas, y adquirir capacidades poder transformarla. Se dice que el periodista pone en vitrina los hechos y no los juzga: de eso se encargan los lectores. No obstante, si hay un espacio donde se pongan en

cuestionamiento estos principios rectores del periodismo es justamente en el ejercicio de la crónica.

Refiriéndonos al caso de la crónica, Salas (2003, p. 81) explica que, en la actualidad, en el medio periodístico, la palabra «crónica» se aplica como nombre genérico para todo acontecimiento, y basta adjetivarla para establecer su especificidad: crónica política, social, deportiva, judicial, científica, etc. La crónica periodística es, en su más amplio sentido, la agenda de los hechos que acontecen en un espacio de tiempo y/o lugar. Por su parte, Jaramillo ha argumentado que «la crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en Latinoamérica» (2012, p. 11). En su *Antología de crónica latinoamericana actual*, propone una definición de este género: «la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos o ritos sociales» (p. 25).

La crónica es un género periodístico de tradición añeja en el Perú. En opinión de Bossio, la importante presencia de este género se debe a que este «ha sido el país que mejor ha guardado la tradición de la Crónica de Indias, en la que encontramos ahora la semilla de la nueva raza de cronistas urbanos» (2013, p. 55). Ante todo, por género periodístico debemos entender a «las formas que busca el periodista para expresarse, debiendo hacerlo de modo diferente, según la circunstancia de la noticia, su interés y, sobre todo, el objetivo de su publicación» (Gargurevich, 1990, p. 11). En otras palabras, constituyen un conjunto de conocimientos convencionales útiles -heredados de la tradición- para moldear contenido de interés periodístico. Lo que nos interesa resaltar a lo largo del trabajo es que, contrario a lo que se predica sobre la objetividad en el quehacer periodístico, tanto Wiener como Miranda asumen una posición con respecto a sus relatos: ellos no juzgan negativamente a las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas, sino que los reivindican a través de su pluma y los visibilizan ante la sociedad. Una misión que Caparrós pondera como fundamental en el ejercicio de la crónica periodística: «La información -tal como existe- consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. La crónica se rebela contra eso -cuando intenta mostrar, en sus historias, la vida de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores» (2010, p. 11).

Consideramos relevante que para entender a la crónica es necesario saber y atender al «lugar de enunciación» desde donde escuchamos la voz del otro. Ese otro que viene representado por las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas tiene la posibilidad de articular, a través de la crónica, una voz propia con la cual construir su propio relato. Si bien es cierto que resulta es imposible desprenderse de la carga subjetiva de todo relato periodístico, la posición que asumen los cronistas —en este caso Wiener y Miranda— les da la posibilidad de construir una representación alejada de los prejuicios y estereotipos clásicos de la prensa amarillista. Debido a ello, el asumir un compromiso (una posición) en favor de las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas no debilita a la crónica como historia, por el contrario, la repotencia al lograr (re)descubrir ámbitos de la vida trans tradicionalmente ignorados o estigmatizados por la sociedad heteronormativa.

No obstante, no podemos dejar de lado una cuestión clave en cuanto a este género en particular. En los últimos años, la crónica periodística ha experimentado una notable transformación, por lo que debió adaptarse a los cambios en los patrones de consumo de medios y las plataformas de publicación. Tradicionalmente alojadas en circuitos impresos y revistas especializadas, las crónicas han visto reducido su espacio debido a la reestructuración económica de estos medios, que a su vez enfrentan desafíos financieros significativos en una era dominada por lo digital. Autores como Pavlik (2013) y Salaverría (2016) han identificado cómo la digitalización ha cambiado la estructura de costos y la logística de distribución en el periodismo, de ahí que la situación haya llevado a los medios a priorizar contenido que requiere menos inversión y promete un retorno más rápido y amplio en términos de alcance y engagement. Esta situación ha impactado especialmente a géneros como la crónica, que demanda un tiempo de lectura y una profundidad que contrastan con las preferencias actuales de consumo rápido y superficial. Además, la plataformización del periodismo, señalada por autores como Van Dijck (2016), refleja cómo las plataformas digitales han reformulado la producción y la distribución del contenido periodístico, lo cual favorece a formatos más breves y visuales que se adaptan mejor a las interfaces de redes sociales y sitios web. Consecuentemente, la crónica ha encontrado nuevos hogares en libros y colecciones impresas, así como en sitios web especializados que se dirigen a nichos de lectores más dedicados y entrenados. Estos cambios reflejan una evolución en la relación entre forma, contenido y audiencia,

situación que desplaza a la crónica del centro del periodismo masivo hacia la periferia de la práctica periodística contemporánea.

2.2 EL SUJETO SUBALTERNO Y SU REPRESENTACIÓN EN LOS MEDIOS

Los estudios subalternos surgen como una categoría que busca capturar de manera más amplia las relaciones de poder al interior de una sociedad. Tradicionalmente, se ha pensado al subalterno como un sujeto víctima del poder, humillado, reprimido y abyecto. Sin embargo, los debates contemporáneos han superado ya esta visión, pues al hablar de lo subalterno no estamos tratando con una categoría ontológica, sino con una relacional (Bhabha, 2002; Guha, 2002). Es decir, lo que encontramos al interior de las dinámicas nacionales son prácticas subalternizadoras que fijan la posición que asume un sujeto en el orden simbólico establecido en esa sociedad. Por otro lado, es válido reconocer otra dimensión de lo subalterno: como un tipo de ausencia o antagonismo que perturba al orden hegemónico. En otros términos, lo subalterno también sería la irrupción de todo aquello todavía vacío dejado por la hegemonía: el lugar desde donde se resiste a ella y la desestabiliza (positiva o negativamente) para revelar la exclusión y degradación al interior de ese orden (Sousa Santos, 2007).

Según Spivak (1998), el subalterno es alguien que no habla ni tampoco puede hablar. No obstante, la explicación de su ya célebre frase no puede tomarse en un sentido literal. En principio, un subalterno es un sujeto silenciado, dominado y subyugado por el poder hegemónico. En la fábrica el obrero no protesta por sus deplorables condiciones laborales, porque corre el riesgo de un despido y «mejor tener un trabajo malo a no tener nada». Así, la subalternidad se construye silenciando al otro, aunque también es cierto que ese subalterno surge como efecto del poder y es por ello que, cuando habla, solamente puede reproducir el poder. En un sentido lacaniano, hablaría la lengua del Otro. En ese orden, la autora plantea que este no puede hablar, porque, cuando lo hace, lo hace con el lenguaje del poder y, no con el suyo propio.

Para Spivak (1998), los estudios subalternos no se enfocan en construir nuevas narrativas sobre el subalterno, sino que surgen para deconstruir las narrativas que ya existen sobre él; es decir, las maneras en que el subalterno ha sido (y es representado) en el discurso del poder. Esta pequeña mención a las principales características de los estudios subalternos nos permite concluir algo muy claro: que lo subalterno abarca a todas las categorías de dominación social, como pueden ser los obreros, mujeres, campesinos,

estudiantes, obreros y, sobre todo, dado el contexto del presente ensayo, a las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas.

En nuestro caso particular, nos enfocaremos en el análisis de la manera en que las personas trans son representadas en las crónicas de Gabriela Wiener y Luis Miranda, teniendo como primera categoría de análisis a la subalternidad. Así, podremos revelar cómo los personajes de las crónicas, dada su categoría de subalternos, ofrecen una resistencia a las dinámicas de poder que los rodean como parte de la sociedad. Cada uno busca la forma de oponerse frente a la heteronormatividad, ya sea en franco antagonismo o mimetizándose con ella. Para un mejor entendimiento del presente trabajo, debemos aclarar que empleamos el término «representación» según lo planteado por Hall (2010) y la perspectiva construccionista. Es decir, como un proceso de producción de significados a través de la creación de formas simbólicas y de contenido. Como bien señala Hall, «la representación es una práctica, una clase de 'trabajo', que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica» (2010, p. 453). Es decir, que las cosas no significan literalmente, somos nosotros los que construimos el sentido usando sistemas representacionales como signos o, para el presente caso, las crónicas periodísticas.

En efecto, hoy en día el proceso simbólico de la representación se lleva a cabo en gran medida justamente en los medios de comunicación. En muchas ocasiones dependemos de esas representaciones mediáticas para construir el sentido de nuestras vidas y lo que nos rodea (Mirzoeff, 2016; Morley, 2006). Ellas moldean, informan y orientan gran parte de la forma en cómo vemos y juzgamos el mundo, a los demás y a nosotros mismos. Por eso es por lo que nos interesa profundizar en esa forma de representar a las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas a través de la crónica periodística.

Esto es clave ya que, lastimosamente, la representación de personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas en espacios convencionales, la mayoría de las veces, se inclinaba hacia las normas heterosexuales. Este discurso se naturaliza mediante la repetición de significantes heterosexuales y la superposición de estos significantes en cuerpos de gays, lesbianas o trans. La inclusión de representaciones homonormativas en los medios de comunicación ha hecho que sea más difícil para las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas entrar en el espacio dominante. Las representaciones positivas de estas personas no pueden lograrse

completamente hasta que ellas puedan determinar los términos de su propia visibilidad. Consideramos que, una vez que tengan la autonomía para hacerlo, las imágenes homonormativas dejarán de dominar la corriente principal, haciendo posible que aparezcan identidades sexuales diversas en estos dominios públicos actualmente hegemónicos.

3. METODOLOGÍA

El propósito central de este ensayo es examinar el tratamiento de las temáticas de género y diversidad sexual en las crónicas de los periodistas peruanos Gabriela Wiener y Luis Miranda. Para ello, se adopta el análisis temático como técnica metodológica para investigar las crónicas *Trans* (Wiener, 2008) y *La virgen de La Floral* (Miranda, 2008). Esta técnica, descrita por Braun y Clarke (2013) como un método para identificar, analizar e informar patrones (temas) dentro de datos cualitativos, es particularmente apta para explorar textos ricos y detallados como son las crónicas periodísticas. El análisis temático permite profundizar en las estructuras narrativas y los significados subyacentes que los autores comunican a través de sus textos, lo que conlleva a la identificación de cómo se construyen las narrativas en torno a la diversidad sexual. Este enfoque metodológico es esencial para comprender la dinámica entre el lenguaje mediático y las percepciones socioculturales, ya que revela cómo las representaciones mediáticas pueden influir y modelar las actitudes sociales hacia grupos marginados o estigmatizados.

La selección de las crónicas *Trans* y *La virgen de La Floral* responde a una muestra intencional que cumple con los criterios establecidos para este estudio. Ambas crónicas se enmarcan dentro del periodo identificado como el auge de la crónica peruana, especialmente durante los años de mayor influencia de la revista *Etiqueta Negra* (2002-2017). Pese a este contexto, no se identificaron crónicas centradas específicamente en protagonistas trans. Además, como señalan Braun y Clarke (2013), en investigaciones cualitativas, es válido trabajar con un número reducido de casos siempre que permitan un análisis profundo y detallado del fenómeno estudiado. Este enfoque facilitó un examen significativo de las representaciones y narrativas asociadas a las identidades trans para el caso de las crónicas estudiadas.

Además, la integración de las perspectivas de los Estudios Culturales enriquece el análisis, toda vez que permite un diálogo más amplio sobre la representación, la voz y la visibilidad de las minorías sexuales en los medios de comunicación. Autores como Hall

(2010) y Spivak (1998) ofrecen herramientas críticas para desentrañar cómo los textos mediáticos configuran y son configurados por las relaciones de poder y las ideologías predominantes. Al considerar la crónica como un espacio de resistencia y afirmación cultural, se evalúa cómo estos textos desafían o perpetúan las estructuras de poder existentes. Este enfoque crítico, además, ayuda a contextualizar las crónicas en las dinámicas culturales más amplias, e igualmente destaca la importancia del género periodístico como mediador entre la experiencia individual y el discurso público. Así, el análisis temático (Braun & Clarke, 2013), complementado con las herramientas de los Estudios Culturales, ofrecen una visión comprensiva de cómo las narrativas sobre diversidad sexual contribuyen a la transformación social y cultural a través del periodismo narrativo.

4. RESULTADOS

Esta sección presenta los resultados obtenidos a partir del análisis de las crónicas de Wiener y Miranda, desglosándolas en dos ejes fundamentales. El primero explora las dinámicas de subalternidad inherentes a la experiencia de ser una persona trans e ilustra cómo estos sujetos son configurados y percibidos dentro de estructuras de poder opresivas que marcan profundamente sus vidas. El segundo eje se centra en las dinámicas de resistencia que emergen más allá de la opresión habitual a la que están expuestos estos individuos. Este análisis revela cómo los sujetos trans desafían y negocian su lugar dentro de la sociedad, y de qué modo su resistencia transforma activamente aquellas narrativas que los circunscriben a roles marginales. En efecto, ello subraya un proceso continuo de redefinición y empoderamiento frente a un contexto adverso.

El primer extracto, en el que se ve reflejada la subalternidad del sujeto trans proviene de la crónica de Wiener, quien, en su propia voz, relata el duro y cruel modo de vida de las trans en Lima:

> He visto a Serenazgo soltar a sus perros y repartir palos y gases lacrimógenos contra transexuales. He visto en las noticias desalojar la "Pampa de las locas", una de las zonas donde trabajan las trans más pobres. He oído de operativos policiales que tienen nombres como "Profilaxis 2008" pese a que el trabajo sexual en el Perú no está penalizado. He leído en los periódicos que existen bandas organizadas, como la desarticulada "Los Mojarras", que se dedican a atacar travestis y trabajadoras sexuales. (Wiener, 2008, p. 44)[1]

[1] Todas las citas corresponden a la primera edición del libro de 2008.

El primer elemento que impacta es la brutalidad del accionar de los efectivos del orden en contra de las trans. El uso de los perros entrenados para matar, los golpes propinados con sus varas y el empleo de gases lacrimógenos revelan una represión cruel y siniestra. Lo peor de todo es que no se puede justificar de ningún modo, porque tal como dice el texto, la prostitución no es está penada en el Perú. Aquí entran a jugar otro tipo de factores ya conocidos pero que muchas veces se callan o se invisibilizan por la prensa para conveniencia del orden heteronormativo: la homofobia y la violencia de género que siguen enquistadas en lo más hondo del inconsciente de las autoridades que, en teoría, deberían representar la ayuda y el auxilio para los todos los ciudadanos.

Otra clausula reveladora es la que hace referencia al nombre de los operativos policiales en contra de las transexuales que ejercen la prostitución. El concepto de profilaxis nos remite a dos ideas: «limpieza» y «prevención». En el sentido odontológico del término, la profilaxis consiste en un tratamiento de limpieza dental que sirve para la prevención de algunas enfermedades y alteraciones de carácter bucodental. Así, es claro el significado que adquiere la palabra transexual en sí misma, dado que se concibe como «un fluido peligroso, una sustancia contagiosa; implícitamente comparada a partir de la metáfora del sida, y creerá que se transmite como si fuera una enfermedad» (Fonseca y Quintero, 2009, p. 51).

Más adelante en la crónica, encontramos otras clausulas como la voz de Vanesa, la trans protagonista de la historia de Wiener- que revelan su identidad fragmentada, aún bajo los dispositivos del poder que le impone la matriz heterosexual:

> Yo siempre seré un hombre. No puedo suplantar a una mujer, aunque me opere. Ya estoy yendo en contra de Dios siendo como soy, imagínate si me opero. Me gustaría haber nacido mujer, pero no pudo ser […] No me opero porque si no, no sale el negocio. Me operaré cuando ya no me funcione. (Wiener, 2008, p. 56)

La cita la podríamos dividir en dos partes. En la primera percibimos a una Vanesa reprimida y subyugada por el orden heteronormativo, y que asume un destino trágico y a la par deja lado los sentimientos que verdaderamente pudiera tener sobre su identidad de género. Insiste en que una probable operación de cambio de sexo no la «llenaría», ya que igual siempre será un hombre. Es decir, su razonamiento se basa en el sistema sexo/género y siente que ya no puede hacer nada. Como sabemos, el sistema sexo/género designa al «conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas

transformadas» (Rubin, 1986, p. 97). Entonces, Vanesa no estaría hablando por sí misma, sino que reproduce el lenguaje del poder, el de la heteronormatividad, aunque no sea consciente de ello.

Sin embargo, luego podemos conocer las verdaderas razones del por qué Vanesa no se somete al cambio de sexo, aun cuando muchas de sus amigas trans lo han hecho. Ella no se opera porque trabajando como prostituta transexual obtiene mayores ingresos económicos que como prostituta mujer. De aquí se entiende que Vanessa está concibiendo a la feminidad en un sentido estrictamente biologicista: el ser mujer por tener vagina (así sea artificial). De tal modo, lo que descubrimos es que Vanesa se encuentra doblemente atrapada en la dinámica del poder, a saber: no se opera pues ello le significaría un menor ingreso económico, pero, por otro lado, se justifica a través de la fantasía que el orden heteronormativo le impone, y argumenta que así se opere y cambie de sexo nunca será una mujer «de verdad». Como ya hemos visto, en este caso Vanesa se convierte en un claro ejemplo del sujeto subalterno al interpolar su posición en relación con las dinámicas del poder.

Por otro lado, en la crónica *La Virgen de La Floral* de Miranda también encontramos un tipo de práctica subalternizadora. En el relato, el periodista cuenta la historia del culto religioso a la Virgen de La Puerta (originaria de Otuzco); no obstante, encontró en el distrito limeño de La Victoria una fe como pocas veces antes vista, donde sus más fieles devotos son las travestis de la zona. El culto por la Virgen en la zona conocida como *La Floral* -el fumadero más grande de Lima según el autor-, encuentra su punto más álgido al momento de la ceremonia de procesión, durante la cual somos testigos del enfrentamiento entre las travestis con el discurso eclesiástico. Se narra que:

> […] el padre Miguel, de la parroquia del Buen Consejo, fustiga la homosexualidad y sus manifestaciones. Observa mordaz la marcha de travestis […] con cara de cómo se atreven a contaminar a la Virgen, fariseos y pecadores, cómo osan utilizar la imagen de la Madre de Dios so pretexto de sus atroces borracheras, cómo es posible que insistan en vivir al margen de los preceptos católicos vestidos como mujeres. (Miranda, 2008, p. 21)[2]

Referirnos al discurso eclesiástico es aludir a la Iglesia, una institución que, en el Perú, tiene mucho poder. Este tipo de poder, en términos de Cosme *et al.*, «se centraliza en identificar las prácticas corporales no hegemónicas con el pecado. Las personas del mismo sexo que establecen relaciones sexuales están permanentemente en situación de

[2] Todas las citas corresponden a la primera edición del libro de 2008.

pecado, por lo tanto, no tienen derechos específicos y deben ser excluidas» (2007, p. 107). Lo que encontramos en las palabras del padre Miguel es una doble discriminación. Por un lado, nos topamos nuevamente con el vínculo prejuicioso entre lo trans y la contaminación; es decir, se observa al sujeto trans como algo sucio, que mancha, y que erosiona los cimientos del orden heteronormativo. Se lo señala y se lo estigmatiza al ubicarlo justo al lado de la suciedad, como algo intrínseco de estos sujetos. Además, se articula un discurso de descalificación a los devotos por vestirse como mujeres.

Por otro lado, otro extracto que refleja la condición subalterna de los travestis de La Floral, a pesar de su esfuerzo y resistencia, de su amor y culto a la Virgen, se pone de manifiesto en las siguientes líneas: «[Las travestis] hablan y se avergüenzan de sus pecados y luego planifican las anticuchadas con cuyas ganancias comprarán ataúdes para los compañeros que mes a mes, repudiados por su familia, escondidos en morideros, aniquila el sida (Miranda, 2008, p. 23)». Aquí presenciamos la persistencia al rechazo por el «otro», a pesar de que se trate de su propia familia. Estos personajes se han logrado mimetizar en La Floral como si aquel antro fuera la única —y última— opción que les ha quedado para vivir y resistir. El contexto ayuda a imaginarnos una atmósfera cruel y ciertamente peligrosa, y no es casualidad que el culto a la Virgen de La Floral haya echado raíces en un distrito como La Victoria (uno de los más peligrosos de Lima), y dentro de ella, una zona conocida por ser habitáculo usual de personas marginadas y discriminadas de la sociedad.

En ese sentido, podríamos decir que Miranda transforma la marginalidad de La Floral y la recupera. El cronista redescubre los espacios habitados por las travestis al conferirles un nuevo estatus cuasi sagrado y místico mediante el relato de las procesiones y acciones de devoción que inundan y se manifiestan en el lugar. En efecto, las travestis logran una agencia impensada en otros lugares: se organizan para ser los «padrinos» de la ceremonia, coordinan con otras autoridades (más comprensivas, claro está) para la realización otras actividades sin importarles el rechazo del padre Miguel y, lo más importe, logran de alguna manera salir del cerco que les impone la heteronormatividad, representada en este caso por la Iglesia.

Finalmente, la última característica que podemos anotar relacionada a los estudios sobre la subalternidad es la dualidad que siempre acompaña al dicho sujeto: es víctima del poder, pero simultáneamente lo ejerce de alguna manera. Este caso lo encontramos en

la experiencia de Vanesa, la protagonista de la crónica de Wiener: se trata de la lógica del madrinazgo entre las trans latinoamericanas que viajan a Europa:

> Vanesa es la madre de Georgina porque quiso pagarle todos los gastos del viaje, alrededor de unos cinco mil euros que es lo que cuesta sacar el pasaporte, comprar el billete de avión e instalarse en una ciudad europea. Se trata de un préstamo, ni más ni menos. Desde la perspectiva de la hija, es la visa para un sueño y debe de trabajar cada noche para devolver la confianza de su madre en dinero contante y sonante. […] Vanesa tiene dos hijas en París, pero también es la hija de alguien. (Wiener, 2008, p. 48)

Esa es la realidad de la mayoría de transexuales que viajan a Europa: sueñan con ganar dinero en un trabajo «normal» pero muchas acaban en la prostitución. La trans se convierte en subalterna en la medida en que vende su cuerpo para alguien más, pero también ejerce el poder con este sistema de madrinazgo, que a la postre le confiere más *status* dentro del mundo de las trans latinoamericanas, que forman una suerte de cofradía en muchas ciudades de Europa.

Otra característica que aparece en la escritura de Wiener y Miranda es la construcción de particularidades en personajes de sus relatos. Si bien el tema del sujeto trans subalternizado está presente, ambos autores se preocupan por no encasillar a las protagonistas de sus historias en los conflictos que pudieran derivar de su identidad de género dentro de una sociedad heteronormativa sino que, por el contrario, tal como advierte Mohanty (2008), construyen sus personajes a partir de un análisis diferenciado y de un contexto específico, que podría posibilitar la formación de estrategias políticas efectivas para una mejor representación de las trans en nuestra sociedad. Dicho de otro modo:

> los personajes son abordados en su cotidianeidad para llegar al lector provistos de la humanidad, que posibilita la empatía y el dialogo. Personajes y lector se reconocen como portadores de una misma condición, ambos son ciudadanos de la urbe y, por lo tanto, se enriquecen en la integración de sus construcciones de significado. (Ferrada & Kojakovic, 2001, pp. 192-193)

Tanto Vanesa como las travestis de La Floral recrean dinámicas de subalternidad alrededor de nuestra sociedad, pero no solo debido a su identidad de género, que no cuestionan, sino porque sus problemas y fantasmas se visibilizan a través de situaciones más cotidianas y cercanas a cualquiera de nosotros: la prostitución que se ejerce en París recibe la misma represión que en Lima, mientras que la devoción hacia la Virgen es un acto completamente libre a elección de cada uno.

Vanesa, el personaje trans de la crónica de Wiener, ha pasado por muchas dificultades para llegar a la situación en la que se encuentra. A pesar de que intenta «maquillar» la realidad con una serie de mentiras piadosas, no puede ocultar que terminó como la mayoría de trans latinoamericanas que viajan a Europa, esto es, trabajando como prostituta. Inclusive cuando narra que se trata de «algo ocasional» —Wiener la acompaña a «El Bosque», lugar donde se prostituyen la mayoría de trans en París— y allí se da cuenta de que en realidad Vanesa ha tenido que vender su cuerpo, ya que no pudo oponer resistencia al sistema heteronormativo. Primero fue amante de un viejo millonario (para evitar prostituirse), pero conoció a un francés de nombre Frederick y, al irse con él, el dinero empezó a escasear, por lo que no tuvo otra alternativa que la vía del sexo rápido. Leamos:

> Tuvo una fuerte corazonada: quizá podía hacerlo de otra manera. En esta ciudad tan bonita a lo mejor no tenía por qué ser puta. […] Mis amigas me decían: maricón, deja los complejos, trabaja, aprovecha que eres joven, pero yo no quería. Limpiando suelos de oficinas no lo iba a lograr. Por eso lo suyo eran los viejos millonarios. Pero, ¿qué había pasado? ¿Por qué habían cambiado sus planes? […] Me enamoré y la cagué. (Wiener, 2008, p. 49)

Como se observa, Wiener no expone únicamente aspectos vinculados con la identidad de género de su personaje, sino que revela una faceta poco explorada que trasciende la experiencia individual de las personas trans que migran a Europa: las precarias condiciones laborales a las que se enfrentan miles de individuos que, al emigrar de manera irregular, buscan un futuro mejor para sí mismos y sus familias. De esta forma, la protagonista de su historia puede compartir con el lector su propia experiencia de vida.

Vanesa creía que podía enfrentarse a la «tradición» que manda a las trans latinoamericanas a prostituirse para poder sobrevivir en Europa. Lo llamativo es que al final tuvo que acogerse al oficio más antiguo del mundo, pero no porque fuera su última opción. Como se cuenta en el relato, fue pareja de un viejo millonario con el que pasó varios meses sin la necesidad de vender su cuerpo por dinero, hasta que conoció a Frederick, de quien se enamoró y con quien se fue a vivir. Con él, un exconvicto francés con una pensión de 300 euros por mes, la situación económica cambió y esta vez la necesidad llamó a la puerta de su pequeño departamento a las afueras de la ciudad. Rápidamente el dinero fácil se convirtió en una tentación y recién ahí fue que se integró al círculo bien conocido de la prostitución trans en la capital francesa. Con ello, es factible compartir la idea de que, gracias esta forma de narratividad «podemos observar cómo los

grupos minoritarios se constituyen como micro sociedades que albergan nuevos códigos y lenguajes, son portadores de pequeños mitos, a los que la sociedad debe acceder, si pretende el conocimiento de todos sus componentes» (Ferrada & Kojakovic, 2001, p. 192).

En el caso de la crónica de Miranda, apreciamos la dimensión mítico-religiosa que se convierte en una buena guía para entender las prácticas y costumbres de las travestis de La Floral. Tal como el mismo periodista lo dice:

> En este territorio el culto a la Virgen salva enormes y salvajes discriminaciones sexuales. El barrio tiene la oportunidad de contemplar que ellas también tienen una fe, de recordar que Cristo no le hizo ascos a prostitutas ni leprosos, de comprobar que después de todo, son seres humanos comunes y bastante corrientes. (Miranda, 2008, p. 24)

La pluma de Miranda nos muestra una fe como cualquier otra, nos sirve de vehículo para construir una nueva realidad que admite y reconoce diversas identidades. Al plasmar contextos específicos como la de los grupos transexuales, Miranda logra la misión de integrar distintas visiones del mundo, diferentes lugares de enunciación; de esta manera grafica un nuevo sentido objetivo de la vida social de la ciudad, para que las experiencias fragmentadas de los protagonistas de sus textos sean conocidas y entendidas por cada uno de los lectores. No se ubica por encima, sino justo al lado. Finalmente, al referirse a la procesión narra:

> Es para ellas una oportunidad de reencuentro con una fe cuyos templos le niegan legitimidad, pero también es una adoración casi clandestina, capaz de levantar un escándalo mayor en la Iglesia, que podría censurar la procesión misma. Sin ese acto de fe, la vida perdería uno de sus sustentos. Porque ellas necesitan rituales para sentirse en paz. (Miranda, 2008, p. 24)

Lo primero que notamos, al igual que con el extracto anterior, es que el periodista se refiere al sujeto travesti como femenino, lo que revela una preocupación o un saber real por el mundo que describe. Así, su posición va de la mano con lo que señalan Cabral y Leimgruber (2003) sobre el travestismo: «desde la perspectiva transgenérica, se trata de *las* travestis y no de *los* travestis, en tanto la designación en femenino reconoce la subjetividad travesti, y la designación en masculino la desconoce, privilegiando la bioanatomía supuesta» (p. 73). También encontramos un doble rasgo transgresor en las travestis de La Floral: por un lado, la resistencia frente a la heteronormatividad por el simple hecho de asumir su identidad de género particular; y, por el otro, la forma en cómo desafían a ese orden hegemónico -representado en la Iglesia- al acudir a la procesión de

la Virgen, cargar la misma anda, al rezar las mismas plegarias y, tras compartir con el resto del barrio una misma fe y convicción.

Y es claro para el cronista que estos actos pueden acarrear un escándalo —y seguramente no solo del sacerdote— toda vez que se constituyen desde una acción performativa como lo es la procesión y los rituales religiosos propios del orden heteronormativo. De acuerdo con Butler, la performatividad no es un acto cargado de intencionalidad, antes bien se trata de «la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra» (2003, p. 18). En otras palabras, el género sería una realidad que se produce a través del comportamiento del individuo y del discurso. De ahí que, siguiendo lo planteado por Fonseca y Quintero (2009, p. 49), el travestismo estaría funcionando en el discurso de Miranda no tanto como una imitación de un género auténtico, sino que, más bien, es la misma estructura imitativa que asume cualquier género.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

A lo largo de este ensayo, hemos explorado las posibilidades de la crónica periodística como una forma de representación válida y ajena a los tradicionales estereotipos de género con que se suelen construir las identidades de las personas con sexualidades y afectividades no hegemónicas. En efecto, podríamos incluso aventurar a decir que se trata de una suerte de apología del género, pero una apología como defensa en un sentido jurídico, referida a «contradecir o desvirtuar la pretensión del demandante» (octava acepción otorgada por la RAE). Tal como se ha discutido, muchos de los trabajos referidos al análisis del discurso periodístico hacen foco en la prensa popular, la cual es conocida por su sesgo discriminatorio contra las personas que no siguen el mandato heteronormativo, y a quienes los caricaturizan y estigmatizan. En otros términos, nuestra apología a la crónica se basa en un alegato, así como en probar y demostrar sus méritos y fortalezas en contra de la opinión generalizada del periodismo tradicional.

Asimismo, para comprender mejor las dinámicas mediáticas que construyen las representaciones de la diversidad sexual en el contexto peruano, resulta pertinente contrastar estos hallazgos con investigaciones realizadas en otras regiones. Por ejemplo, en Colombia, investigaciones sobre la cobertura de medios impresos, como *El País* en Cali, han evidenciado una limitada atención a las narrativas LGBTIQ+ y su encuadre predominantemente estereotipado (Londoño & Trujillo, 2013). En España, los

cibermedios han mostrado un incremento en la diversidad temática de sus coberturas sobre transexualidad en las últimas dos décadas, aunque prevalece un enfoque centrado en valores-noticia como el conflicto y la notoriedad (Olveira-Araujo, 2002; Sánchez-Soriano, 2024). Por otro lado, el análisis de series de televisión estadounidenses ha revelado cómo las narrativas LGBTQ+ han evolucionado hacia una mayor visibilidad, pero enfrentan tensiones derivadas de la comercialización y los marcos normativos impuestos por las plataformas de streaming (Griffin, 2024). Estas comparaciones ilustran cómo el contexto mediático y cultural influye en la construcción de representaciones de la diversidad sexual, lo que subraya la importancia de mantener un enfoque crítico y multidimensional en los estudios académicos sobre este tema.

Este estudio contribuye al debate académico al centrar su análisis en un género periodístico poco explorado dentro de las investigaciones sobre diversidad sexual: la crónica peruana. A diferencia de otros trabajos que se enfocan en medios masivos o narrativas audiovisuales, este enfoque permite profundizar en cómo las crónicas periodísticas combinan elementos literarios y periodísticos para construir representaciones complejas y matizadas de las identidades trans. Además, al abordar el contexto mediático peruano, el estudio llena un vacío significativo en la literatura existente, que tiende a priorizar las dinámicas de representación en países con mayor tradición académica en estudios de género y diversidad sexual, como Estados Unidos o España. Al destacar estas especificidades, el trabajo no solo amplía el conocimiento sobre las representaciones mediáticas en el Perú, sino que también invita a reflexionar sobre las potencialidades de la crónica como herramienta para cuestionar estereotipos y visibilizar experiencias marginalizadas.

Los hallazgos de este estudio no solo contribuyen a entender las dinámicas de subalternidad y resistencia en las crónicas periodísticas de Wiener y Miranda, sino que también ofrecen un marco interpretativo aplicable a otros géneros narrativos y contextos mediáticos. Estas conclusiones invitan a explorar cómo otros formatos periodísticos, como los reportajes, entrevistas o documentales, podrían abordar temáticas relacionadas con la diversidad sexual y las identidades de género desde una perspectiva más inclusiva y profunda. Además, este análisis sugiere que la crónica, por su naturaleza híbrida entre lo narrativo y lo informativo, tiene el potencial de convertirse en un medio eficaz para desafiar discursos heteronormativos predominantes, creando espacios simbólicos donde las voces de las minorías sexuales puedan ser legitimadas y visibilizadas. En este sentido,

los resultados refuerzan la importancia de analizar no solo los contenidos mediáticos, sino también los géneros y estilos que permiten representaciones más complejas y humanizadas.

Finalmente, este estudio aporta herramientas valiosas para reflexionar sobre el rol del periodismo en la construcción de imaginarios sociales inclusivos. Las crónicas analizadas ejemplifican cómo el ejercicio narrativo puede contribuir a desmantelar prejuicios y transformar actitudes hacia las personas trans y otras minorías sexuales, tanto en el ámbito mediático como en el sociocultural. Estas conclusiones no solo son relevantes para el ámbito académico, sino también para profesionales del periodismo interesados en replantear sus enfoques narrativos, reconociendo la necesidad de desafiar estereotipos y construir narrativas que promuevan la empatía y el entendimiento. Asimismo, este marco teórico y metodológico puede ser empleado en investigaciones futuras que analicen la representación de otros colectivos marginados, contribuyendo así al desarrollo de un periodismo más ético y consciente de su poder transformador en las sociedades contemporáneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, R. (2018). *Noticias y género: Representaciones de transexuales y transgéneros en plataformas digitales de diarios peruanos durante el 2017 y 2018*. (Tesis de licenciatura, Universidad de Ciencias Aplicadas). Repositorio Académico UPC. http://dx.doi.org/10.19083/tesis/625503

ALWOOD, E. (1996). *Straight News: Gays, Lesbians, and the News Media*. Columbia University Press.

BERLAND, L., & WARNER, M. (2002). Sexo en público. En R. Mérida Jiménez (Ed.), *Sexualidades transgresoras: Una antología de estudios queer* (pp. 229-262). Icaria Editorial.

BHABHA, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Manantial.

BRANDSTON, G., & STAFFORD, R. (2010). *The media student's book*. Routledge.

BRAUN, V., & CLARKE, V. (2013). *Successful Qualitative Research. A Practical Guide for Beginners*. Sage.

BOSSIO, S. (2013). Crónica peruana contemporánea: tataranieta sanguínea de la Crónica de Indias. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (42), 55-64. https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43030/40849

BUTLER, J. (2003). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

CAIRATI, E. (2013). Periodismo narrativo peruano como territorio de la subalternidad, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (42), 41-54. https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/43037/40841

CABRAL, M., & LEIMGRUBER, J. (2003). Un glosario en construcción. En *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (pp. 1-6). Scarlett Press.

CAMPUZANO, G. (2007). *Museo Travesti del Perú*. Edición del autor.

CAPARRÓS, M. (2010). Prólogo. En M. Tomás (Ed.), *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite* (pp. 7-16). Planeta.

CORNEJO, G. (2010). Sacando la bestia del clóset: Autoritarismo y Homofobia. En G. Portocarrero, J. C. Ubilluz, & V. Vich (Eds.), *Cultura política en el Perú: Tradición autoritaria y democratización anómica* (pp. 67-78). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

COSME, C. *et al.* (2007). *La imagen (in)decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.

FERRADA, M. J., & KOJAKOVIC, M. (2001). *La expresión de las minorías a través de la narratividad en el contexto globalizado: las crónicas de Pedro Lemebel*. (Tesis de licenciatura, Universidad Diego Portales).

FISH, S. (1980). *Is there a text in this class?* Harvard University Press.

FONSECA, C., & QUINTERO, M. L. (2009). La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, *24*(69), 43-60. Recuperado de: https://www.redalyc.org/pdf/3050/305024672003.pdf

GALLEGOS, A. (2019). *'Transcorporalidades': experiencias corporales e identitarias de un grupo de personas transmasculinas en la ciudad de Lima* (Tesis de maestría en Estudios de Género, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. http://hdl.handle.net/20.500.12404/14766

GARGUREVICH, J. (1990). *Los géneros periodísticos*. Colegio de Periodistas del Perú.

GRIFFIN, H. (2024). Sexual diversity and streaming television: Toward a platform studies approach to analyzing LGBTQ+ TV. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, *30*(4), 1459-1473. https://doi.org/10.1177/13548565241265508

GUHA, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Crítica.

HALL, S. (2010). El trabajo de la representación. En E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich (Comps.), *Sin garantías* (pp. 459-496). Instituto de Estudios Peruanos.

JARAMILLO, D. (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Alfaguara.

KOVACH, B., & ROSENSTIEL, T. (2012). *Los elementos del periodismo*. Penguin Ramdon House.

LIPPMAN, W. (2003). *La opinión pública*. Cuadernos de Langre.

LONDOÑO, M. & TRUJILLO, A. (2013). *Análisis del tratamiento de noticias a la información relacionada con la comunidad LGBTI dada por el periódico* El País *en Cali, agosto 2012-mayo 2013* (Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma de Occidente).

MIRANDA, L. (2008). *El pintor de Lavoes y otras crónicas*. Ediciones del Erizo.

MIRZOEFF, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.

MOHANTY, C. (2008). Bajo los ojos de occidente: academia feminista y discursos coloniales. En L. Suáres Navaz & R. Hernández (Eds.), *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 112-161). Cátedra.

MORLEY, D. (2006). *Media, modernity and technology: The geography of the new*. Routledge.

OLVEIRA-ARAUJO, R. (2022). La transexualidad en los cibermedios españoles. Presencia, preeminencia y temas (2000-2020). *Profesional de la información*, *31*(1). e310102. https://doi.org/10.3145/epi.2022.ene.02

PAVLIK, J. (2013). Innovation and the future of journalism. *Digital Journalism*, *1*(2), 181-193. https://doi.org/10.1080/21670811.2012.756666

ROMERO, J. (2019, julio 19). Luis Miranda: "Los marginales se convirtieron en héroes de las crónicas". *La República*. https://larepublica.pe/la-contra/2019/07/19/luis-miranda-los-marginales-se-convirtieron-en-heroes-de-las-cronicas/

RUBIN, G. (1986). El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo. *Nueva Antropología*, *VIII*(30), 95-145.

SALAS, N. (2003). La vigencia de un género: la crónica periodística. *Revista de Comunicación*, (1), 77-97. https://revistadecomunicacion.com/article/view/2882/2399

SALAVERRÍA, R., & CORES, R. (2005). Géneros periodísticos en los cibermedios hispanos. En R. Salaverría (Coord.), *Cibermedios: El impacto de internet en los medios de comunicación en España* (pp. 145-185). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/7284/1/cap5_generos_ciberperiodisticos_en_los_cibermedios_hispanos.pdf

SALAVERRÍA, R. (2016). *Redacción periodística en internet*. Eunsa.

SÁNCHEZ SORIANO, J. J. (2024). "¿No es lo que pretendes, ser aceptado?": análisis crítico de personajes LGTBIQ+ en series de televisión estadounidenses. *Doxa Comunicación*, (39), 165-182. https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2073

SOUSA SANTOS, B. de (2007). Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of knowledges. *Review* (Fernand Braudel Center), *30*(1), 45-89.

SPIVAK, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, *3*(6). https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv03n06t01/pdf_240

TIRADO, E. (2018). *Las trayectorias identitarias de personas mayores homosexuales residentes de la ciudad de Lima, Perú* (Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú). Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. http://hdl.handle.net/20.500.12404/13444

VAN DIJCK, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI Editores.

WAISBORD, S. (2000). *Watchdog Journalism in South America*. Columbia University Press.

WIENER, G. (2008). *Sexografías*. Planeta.

ZELIZER, B. (2010). Journalists as interpretive communities, revisited. En S. Allan (Ed.), *The Routledge companion to news and journalism* (pp. 181-190). Routledge.

FUNCIÓN DE LA METÁFORA EN LA NARRATIVA INFANTIL DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO

FUNCTION OF METAPHOR IN THE CHILDREN'S NARRATIVE OF ÓSCAR COLCHADO LUCIO

Asalia Mendoza-González
Docente, Estudios Generales, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, Perú
asalia.mendoza@usil.pe
https://orcid.org/0000-0001-5566-7206

Guillermo Pacheco-Pineda
Docente, Estudios Generales, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, Perú
guicegu@gmail.com
https://orcid.org/0009-0006-4555-2193

Moisés Cumpa Valencia
Docente, Estudios Generales, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad San Ignacio de Loyola, Lima, Perú
jmcuval@hotmail.com
http://orcid.org/0000-0002-8393-5762
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.223

Fecha de recepción: 03.05.24 | Fecha de aceptación: 06.06.24

RESUMEN

El presente estudio es una aproximación a la narrativa del escritor Óscar Colchado Lucio, considerado un renovador de la literatura infantil peruana, porque incorpora tradiciones y creencias ancestrales en sus cuentos, y tiene como eje de sus hallazgos al niño peruano, específicamente, al andino, denominado «Cholito», y será a través de su personaje y otros recursos que Colchado intenta retratar la cosmovisión del poblador andino. Esta saga ha sido y es aún muy exitosa, y está integrada por 15 relatos que son el objeto del presente estudio. En el proceso, hemos elegido como muestra el cuento «Cholito tras las huellas de Lucero» (2007) con el propósito de observar cómo influye la metáfora en la configuración de la realidad representada. Dicho estudio seguirá un modelo de análisis basado en los aportes de la retórica (Arduini, 2000), las teorías sobre la metáfora (Lakoff & Turner, 1989; González García, 2017 y Lakoff & Johnson, 2022) y la ayuda que puede prestar la hermenéutica analógica en la interpretación, por lo que seguimos lo propuesto por Beuchot (2009).

PALABRAS CLAVE: narrativa infantil, retórica, metáfora, cosmovisión, poblador andino.

ABSTRACT

The present study provides an approach to the narrative of writer Óscar Colchado Lucio, who is considered a key figure in renewing Peruvian children's literature because he incorporates ancestral traditions and beliefs into his stories. At the core of his literary

exploration is the Peruvian child, specifically the Andean child, known as «Cholito». Through this character and other literary resources, Colchado seeks to portray the worldview of the Andean population. This saga, which has been and continues to be very successful, is composed of fifteen stories that form the object of this study. For our analysis, we have selected the story «Cholito tras las huellas de Lucero» (2007) to explore how metaphor shapes the representation of reality. The study applies an analytical model grounded in rhetorical theory (Arduini, 2000), the theories of metaphor (Lakoff & Turner, 1989; González García, 2017; Lakoff & Johnson, 2022), complemented by the interpretative framework of analogical hermeneutics proposed by Beuchot (2009).

***KEYWORDS*:** children's narrative, rhetoric, metaphor, cosmovision, Andean people.

1. INTRODUCCIÓN

La obra de Óscar Colchado Lucio ha cobrado mayor vigencia a partir de la publicación de su novela *Rosa cuchillo* (1997); sin embargo, la crítica especializada ya había encontrado elementos vinculados a la cosmovisión andina y a la exploración lingüística en el universo narrativo del autor desde sus primeras publicaciones, que se remontan a la década del 70. En palabras de González Vigil (2018), hay un salto cualitativo cuando se publicó «Cholito tras las huellas de Lucero» (1980), porque en su lenguaje es visible la herencia de «ese tipo de prosa cargada de elementos poéticos que hay en José María Arguedas y Eleodoro Vargas Vicuña» Además, «es con *Cholito* que ha ingresado al imaginario infantil y escolar, donde recorre el país y piensa en la historia y problemas sociales de nuestra patria» (p. 11). Óscar Colchado ha puesto en relieve el mundo andino y ha incorporado formas lingüísticas y estéticas en sus relatos, de tal manera que su obra ha logrado trascender nuestras fronteras. Así, «representa el caso raro del escritor reconocido en la 'gran literatura' y que produce literatura infantil con igual notoriedad» (Eslava, 2013, p. 318). Por ello, en 2009, en *Historia de la literatura infantil de América Latina*, se puede leer lo siguiente:

> Óscar Colchado es un renovador de la literatura infantil peruana porque con un lenguaje muy personal, rescata la fluidez, musicalidad y ternura de la lengua quechua, al punto que incorpora las tradiciones y creencias ancestrales teniendo como eje de sus hallazgos al niño peruano, específicamente, al andino. (Peña, 2009, p. 576)

En el *Diccionario de literatura infantil*, García Padrino (2010) sostiene que «esta novela corta propone temas bastante maduros, pero tratados con mucha ternura y sensibilidad» (p. 261). En este mismo sentido, el crítico peruano Espino Relucé (2018) sostiene que es oportuno reconocer la importancia y la lógica de la narrativa infantil de Óscar Colchado a quien atribuye las cualidades de maestro, ya que trató de empatizar con

un público de edad escolar, para quienes produjo una saga de la más sabia literatura infantil del Perú cuya característica radica en transmitir la mitología andina, sus registros y la recreación de problemáticas vigentes. En suma, la propuesta literaria de Colchado es crítica, puesto que evidencia la problemática de la modernidad, de la realidad peruana signada por la desigualdad, el conflicto identitario, la marginación, la discriminación y el subdesarrollo. Espacialmente, abarca todas las regiones del Perú, pero es el espacio andino donde más ha novelado. Toda su narrativa remite de una u otra manera al ande, a esa raíz de la cual no se desprende (Mamani, 2018, párr. 8). En otro estudio, Mendoza (2020) sostiene: «Óscar Colchado es un continuador del proyecto arguediano ya que en sus relatos se materializa un proyecto lingüístico alternativo que consiste en escribir en una lengua misturada y poner en evidencia que la literatura infantil peruana no es monolingüe» (p. 19).

En los últimos años, la producción narrativa infantil de Óscar Colchado ha sido analizada desde diferentes perspectivas: Apaza y Latorre (2022) aplicaron el programa narrativo de Greimas en el cuento «Cholito en los Andes mágicos» y develaron que la transformación de valores del protagonista es similar al «viaje del héroe», de tal manera que cada cultura está revestida de arquetipos universales; Arana y Balbuena (2020) describen la trasmutación estética de lo medroso a lo heroico del personaje en «Cholito en los Andes mágicos»; Armas-Borda (2019) describe el mestizaje cultural en los personajes en el mencionado relato; Mendoza (2015) explora *Las tensiones y conflictos del mundo andino en Cholito tras las huellas de Lucero;* Mendoza-León y Núñez (2024) describen la relación entre los anunnakis y los pastores en «Cholito y la serpiente cósmica».

Como se puede apreciar, los diferentes estudios que se realizaron sobre la producción narrativa de Óscar Colchado, dirigida al sector infantil-juvenil, abordan categorías lingüísticas, culturales, semióticas y de estilo. Sin embargo, no tenemos evidencias de investigaciones que describan la relación que existe entre la metáfora y la narrativa infantil del autor. Por esta razón, asumimos el reto y nos propusimos explorar esta cantera para dejar abierta la posibilidad de otros estudios, puesto que lo mágico, lo mítico y lo simbólico son elementos indispensables en la literatura infantil. Frente a esta realidad, nos cuestionamos lo siguiente: ¿Qué efectos logra la metáfora en la narrativa

infantil de Óscar Colchado Lucio? ¿Cómo aporta la metáfora en la expresión de la cosmovisión del poblador andino?

A partir de lo expuesto, es importante conocer que *Cholito tras las huellas de Lucero* se publicó en 1980, como primera versión. Sin embargo, fue a partir de 2005 que alcanzó mayor popularidad debido al impulso de la editorial Alfaguara y a la calidad de las ilustraciones con influencia del manga. Al respecto, Mendoza (2015) analiza la narratividad visual del cuento y concluye que tanto lo textual como lo visual se complementan armoniosamente y favorecen la caracterización psicológica de los personajes (p. 127). La historia se centra en Cholito, un niño andino de once años, quien se percata de que su venado Lucero ha desaparecido después de la fiesta del rodeo y decide buscarlo. Durante su aventura se pierde y es atrapado por un viejo minero descendiente de los Hudson que lo mantiene cautivo durante trece días junto a otros niños que también están prisioneros y obligados a extraer el oro en condiciones inhumanas. El Viejo y su socio, dominados por la ambición, se disputan y se matan. Esta situación es aprovechada por los niños para escapar y dar aviso de los hechos a la autoridad del pueblo. Finalmente, Cholito encuentra a Lucero y vuelve a casa para reencontrarse con su familia.

La obra narrativa de Óscar Colchado Lucio, de acuerdo con lo propuesto por Cornejo Polar (1989), se inscribe en el sistema literario popular, lugar en que se encuentran los mitos y los relatos orales. Así, «en este sistema el lenguaje popular es parte de la dinámica de la enunciación; por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria» (p. 197). En dicho contexto, la metáfora participa en la construcción del discurso narrativo como recurso de carácter semántico. La voz del narrador y de los personajes, cuyos referentes son seres humanos que utilizan metáforas recurrentemente, cumplen la función de transmitir y comprender las experiencias humanas.

Uno de los conceptos claves en este estudio es el abordaje de la Retórica General Textual de Stefano Arduini, quien propone que el análisis retórico de las figuras literarias no debe obviar la articulación de estas al universo ideológico del autor y, en tal sentido, desarrolla la categoría de *campo retórico* como:

> la vasta área de los conocimientos y de las expresiones comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y las culturas. Es el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura, y en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación. (2000, p. 47)

En efecto, el campo retórico estará constituido por la «interacción» de los hechos retóricos en sentido sincrónico o diacrónico. En otras palabras, el investigador hará un estudio de cómo se ha leído la obra a lo largo del tiempo y cómo las escuelas o corrientes del pensamiento han influido sobre ella.

De lo dicho se desprende que la presencia de figuras literarias no es exclusivamente ornamental, pues con ellas «ordenamos el mundo» (Arduini, 2000, p. 89); entonces, la figura literaria no es solo un recurso que acompaña a la palabra, ya que «en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión» (p. 103) y a través de ella el mundo es creado y así transmitimos el conocimiento de nuestro referente. De este modo, entendemos el campo figurativo como el universo de figuras generadas y determinadas culturalmente.

Asimismo, se busca analizar el cuento «Cholito tras las huellas de Lucero» con el soporte del marco teórico de la metáfora (Lakoff & Turner, 1989; Lakoff & Johnson, 2022). Esta estrategia nos permitirá penetrar en su profundidad y extraer la riqueza que contiene el relato. Se analizan los tres tipos de conceptos metafóricos que proponen los autores y las diferentes funciones que desempeñan: metáforas estructurales, que son las que se fundamentan en correlaciones sistemáticas dentro de nuestra experiencia; metáforas de orientación (arriba/abajo); y metáforas ontológicas, que permiten el uso de elementos concretos para expresar conceptos abstractos (entidad/sustancia/contenedor). Asimismo, de acuerdo con Lakoff y Turner, las relaciones metafóricas se analizarán en dos niveles: microestructural y macroestructural.

Esta perspectiva teórica resulta compatible con lo propuesto por Soriano (1995), para quien «la calidad artística de la obra para niños está en el código; es decir, en el valor metafórico de la historia que relata el escribiente» (p. 212). En ese sentido, el crítico francés subraya que, más que en otras literaturas, la sencillez, el vigor del estilo y la belleza de las imágenes aportan un papel fundamental.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 CONSIDERACIONES PREVIAS

La bibliografía que existe sobre Aristóteles (Ricœur, 2001; Romano 2010; Begué, 2013) coincide en que, para el filósofo griego, la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa a otra y toma la palabra como unidad de base, cuyo análisis se ubica

en el cruce de dos disciplinas: la retórica y la poética. La primera centrada en el arte de persuadir, mediante el discurso oral y la argumentación; la segunda, centrada en la mímesis o arte de imitar las acciones humanas. Asimismo, en la génesis de la metáfora encontramos que:

> está asociada a la idea de movimiento, que está fundamentada por su denominación en griego (metaphorá) y por la traducción de ésta (sic) al latín (translatio), si bien en latín es usada también la adaptación a esta lengua del nombre griego: metaphora. (Albaladejo, 2014, p. 2)

Es decir, la metáfora es un movimiento en el que se trasladan una palabra y un significado. Así, la palabra griega *metaphorá* significa «mudanza» y se trata de un traslado que tiene la complejidad de la sustitución de un primer elemento por otro. Albaladejo (2014) precisa lo siguiente:

> La metáfora ocupa un lugar importante en la lista de tropos y figuras por su carácter semántico, tanto extensional como semántico-intensional, por su consolidación sintáctica en la semiótica del discurso y por la conexión pragmática que establece entre el productor y el receptor en la dinámica de la comunicación. (p. 4)

De acuerdo con el crítico español, la metáfora tiene una vinculación muy fuerte con el conocimiento en el uso artístico del lenguaje como mecanismo de expresividad presente en la literatura y en las demás manifestaciones del arte del lenguaje, y que van desde el ensayo y la oratoria hasta el discurso científico. A su vez, ocupa un lugar clave como mecanismo de expresividad del lenguaje, ya que se vincula con el uso cotidiano y sus repercusiones culturales y sociales.

De este modo, advierte que la metáfora constituye un instrumento mental imprescindible para la construcción de representaciones de la realidad; e incluso, no solo aquellas que poseen valor estético y permanecen en el ámbito literario, sino también aquellas comprometidas con los valores estrictamente cognitivos (Ortega y Gasset, como se cita en Zavadivke, 2005). Asimismo, Begué (2013) enfatiza sobre la teoría de Ricœur cuando el filósofo observa que la metáfora tiene una sola estructura, pero dos funciones: una retórica y otra poética, y cada una apunta a un aspecto específico del hacer humano. La doble función nos remite a una dualidad de intención en los discursos, pero también de que ambos, en última instancia, atestiguan la sobreabundancia del sentido metafórico, ligado a su estructura.

En los últimos años, la teoría cognitivista de Lakoff y Johnson (2022) ha tenido gran impacto en quienes abordan el estudio de la metáfora. Ambos investigadores sostienen que «la metáfora impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica» (p. 35). En otros términos, el proceso de metaforización permite hacer inteligible lo que de otra forma sería muy difícil de conceptualizar; por ello, las metáforas son fenómenos estéticos y cognitivos. Vale indicar que la mayoría de los conceptos se entienden parcialmente en términos de otros. En esta misma línea, Cassany (2023) confirma que la metáfora es una «herramienta poderosa para explicar lo desconocido a partir de lo corriente» (p. 14).

Por otra parte, González García (2017) sostiene que el estudio de la metáfora contribuye a tender un puente entre dos mundos que muchos perciben como diametralmente opuestos (tipificados de manera burda como «ciencias» contra «letras» o «arte» contra «ciencia»):

> En este caso se prioriza la función explicativa o pedagógica tan necesaria para hacer accesibles ciertas ideas complejas que serían difíciles de expresar o entender si nos atuviéramos a la literalidad estricta. Se sacrifica exactitud para ganar accesibilidad e incrementar el interés del público receptor. (p. 41)

El investigador español considera que, tras el punto de inflexión que significó la obra de Lakoff y Johnson, las investigaciones actuales han establecido que el pensamiento es imaginativo, a raíz de que los conceptos que no están directamente basados en la experiencia emplean la metáfora, o sea la «figuración mental», capacidad imaginativa que permite el pensamiento abstracto. En otros términos, la construcción de una metáfora revela que los conceptos y los símbolos empleados en los sistemas de representación tienen una estructura interconectada que va más lejos del simple hecho de agrupar bloques de construcción mediante reglas generales. En suma, las líneas de investigación abiertas en lingüística y psicología han confirmado que los conceptos y los símbolos abstractos derivan del sentido de las cosas, y, por lo tanto, de la percepción. Y para profundizar en su estudio, analiza una de sus funciones y uno de sus aspectos más destacados: la «Analogía», contextualizada entre la «lógica y la intuición» (González García, 2017, p. 42).

El empleo de las analogías es más frecuente en la actualidad. Muchos estudiosos ubican el razonamiento analógico como una forma de razonamiento inductivo que ayuda

a resolver problemas aplicándolo en la vida cotidiana. Así, «se sostiene entonces que razonamos analógicamente cada vez que observamos la situación nueva, recordamos la circunstancia más familiar con la que parece estar relacionada, evaluamos su semejanza con el actual caso y entonces, usamos conocimientos previos para hacer predicciones» (González García, p. 46). Las ciencias modernas hacen uso de las analogías en sus aplicaciones. Por ejemplo, la biónica ha permitido a los constructores de barcos diseñar mejores cascos empleando como modelo el cuerpo del delfín. «Los hallazgos de las distintas dimensiones de la física cuántica están sirviendo de metáfora explicativa para explorar unidades de análisis en los distintos lenguajes de las artes» (p. 51). La psicología cognitiva se apoya en la analogía del ordenador para explicar el funcionamiento de la mente humana.

Tabla 1.

Tipología de analogías: definición y ejemplos

Tipos de analogía	Definición	Ejemplos
Analogía propiamente dicha	Significa comparación o relación entre varias razones o conceptos; comparar o relacionar dos o más seres u objetos, a través de la razón, señalando características generales y particulares. Genera una propiedad que está claramente establecida en el otro.	Cuando la palabra o el discurso en sí son unívocos, pero es usado de tal manera que, conservando el significado propio, en el uso análogo adquiere un significado o sentido figurado en relación con el significado propio como término de comparación. En una analogía se conserva el sentido, la relación de significantes, no los significados.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Homología	Se produce homología cuando dos cosas o casos diferentes, aun siendo estructuralmente semejantes, poseen funciones diferentes. La forma o estructura es lo que permanece semejante mientras que cambia el sentido. La esfera y el balón de fútbol, que algunos llegan a denominar «el esférico».	Los brazos de una persona son homólogos a las aletas de una ballena, la estructura (significante) es esencialmente la misma, pero la función (significado) cambia. En geometría las figuras «semejantes» son homólogas, porque poseen una forma o estructura semejante.
Símil o comparación	Se habla de símil cuando el lenguaje expresa directamente una comparación entre dos objetos o situaciones reales.	El narrador resalta retóricamente la fuerza de una hormiga llevando una hojita al hormiguero y dice: «es como si arrastrara hacia su casa un objeto de 150 kg.», lo que da a entender que es similar al esfuerzo que haría un hombre.
Alegoría	Cuando la comparación se prolonga a lo largo del discurso, se habla del término comparado en vez de hablar del propio objeto de referencia real. Entonces el recurso lingüístico recibe el nombre de alegoría.	Las parábolas o las fábulas son el ejemplo más propio. El cuento de Pinocho es una alegoría de lo que no debe hacer un niño, «mentir». El mensaje se hace más patente a través del cuento que la mera transmisión de «no mientas».
Metáfora	Se habla «metafóricamente» cuando el discurso toma como objeto directamente el término de comparación y se omite la referencia al término comparado.	Si el amante le dice a la amada «eres la luz de mi vida», lo que está diciendo en realidad es que «así como la luz (del sol) es esencial para la vida, tú eres para mí tan esencial

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

		como la luz (del sol) y sin ti no puedo vivir».

Nota: González García (2017, pp. 46-47).

2.2 LA CREACIÓN DE SEMEJANZA

Las metáforas convencionales (estructurales, orientacionales y ontológicas) se basan a menudo en correlaciones que percibimos en nuestra experiencia; por ejemplo, «en una cultura industrial como la nuestra, existe una correlación entre la cantidad de tiempo que requiere una tarea y la cantidad de trabajo que requiere llevarla a término» (Lakoff & Johnson, 2022, p. 184). En este mismo sentido, vale recordar que Aristóteles propuso el llamado «de semejanza», que debía interpretarse como una similitud entre dos cosas: encontrar una similitud «significativa» o «interesante» y agrega que depende del genio de quien produce la metáfora, un genio que constituye uno de los talentos humanos más apreciables. En cambio, la analogía figura entre las diversas formas que puede adoptar una metáfora (Contesi, 2022). Por su parte Zhao *et al.* (2023), en un estudio bibliométrico de 20 años (2002-2022) observan sobre la metáfora conceptual que:

> está estructurada internamente, y su significado se deriva de la transferencia de características específicas del campo original al nuevo. Como manifestación superficial de este mapeo, las expresiones metafóricas pueden ser palabras, frases u oraciones completas. El dominio de origen es un ámbito algo tangible o, al menos, fuertemente organizado que a menudo se deriva de nuestra experiencia cotidiana. Sin embargo, el dominio objetivo es donde la metáfora es aplicable y se origina, un campo algo más abstracto o desorganizado que utiliza nociones desconocidas. La metáfora es el proceso de entender una idea en un dominio de destino *a través* de la otra en un dominio de origen. (p. 2)

Asimismo, debemos tener en cuenta que la teoría de la comparación, la mayoría de las veces, va de la mano de la filosofía objetivista, según la cual todas las semejanzas son objetivas, es decir, son semejanzas inherentes a las mismas entidades. Sin embargo, Lakoff y Johnson (2022) sostienen que las únicas semejanzas relevantes en la metáfora son aquellas tal como son experimentadas por la gente y concluyen: «La diferencia entre semejanzas objetivas y semejanzas experienciales es muy importante» (p. 186).

Por otra parte, siguiendo la teoría propuesta en *Metáforas de la vida cotidiana*, encontramos que las metáforas se usan en «un sistema global de conceptos metafóricos -conceptos que usamos constantemente cuando vivimos y pensamos-. Estas expresiones, como todas las demás palabras y expresiones lexicalizadas de nuestro lenguaje, se fijan

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

por convención» (p. 89). No obstante, Lakoff y Johnson (2022) refieren la existencia de expresiones metafóricas *idiosincráticas* que se mantienen solas y no se emplean de manera sistemática en nuestro lenguaje. Tal es el caso de ejemplos aislados como el *pie* de la montaña, porque «no interaccionan con otras metáforas, no desempeñan un papel particularmente interesante en nuestro sistema conceptual y por eso no son metáforas de las que vivimos» (pp. 89-90). Los autores señalan estos casos como conceptos metafóricos marginales que mantienen una pequeña chispa de vida y pueden ser extendidos en ciertas subculturas, se citan ejemplos como «UNA MONTAÑA ES UNA PERSONA». Sobre este punto discrepamos, pues Óscar Colchado Lucio, en su narrativa, utiliza con frecuencia este tipo de metáforas; a su vez, no compartimos las denominaciones de «conceptos metafóricos marginales» ni la pertenencia a una «subcultura», debido a que es de conocimiento general que no hay culturas superiores ni inferiores. Sin embargo, asumimos que «no todas las lenguas producen las mismas metáforas, porque lógicamente son particulares a una cultura y a una lengua específica» (Hurtado de Mendoza, 2009, p. 152).

3. METODOLOGÍA

Se parte de un enfoque cualitativo que se centra en la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio, cuyo principal referente es la saga *El Cholito,* que cuenta con quince títulos. Sin embargo, cabe precisar que la muestra es intencional, ya que elegimos el primer relato «Cholito tras las huellas de Lucero» (2007), en el que aparece por primera vez el personaje y, por su parte, el escritor muestra con contundencia características propias de su narrativa: el español quechuizado y la cosmovisión andina. Aplicamos una metodología interdisciplinaria para analizar la función de la metáfora con relación al sentido principal del relato y sus implicancias semánticas en ambos niveles: local y global, dado que serán las claves para responder a nuestras interrogantes: ¿Qué efectos logra la metáfora en la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio? ¿Cómo aporta la metáfora en la expresión de la cosmovisión del poblador andino?

Como se sabe, en el pasado la búsqueda de objetividad excluyó a la metáfora, que se refugió en la poesía y se confinó al submundo de la subjetividad. En la actualidad, González García (2017) sostiene que:

> los relatos se tejen a partir de la retórica de la metáfora. En la medida que esta es transferencia de significado. El desplazamiento de sentido que sucede a las palabras

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

> mediante la metáfora no es lo relevante, sino la resistencia de las palabras a ser interpretadas literalmente. (p. 74)

En este sentido, vemos que la producción de narraciones, así como su enjuiciamiento y reconstrucción estimulan el empleo de analogías, símiles y metáforas como recursos importantes del lenguaje que facilitan la comprensión, embellecen las formas de decir y expresan creatividad. De lo expuesto, inferimos que esta forma de asumir la metáfora en la narrativa ha sido el estilo de escritores peruanos como José María Arguedas y Óscar Colchado Lucio, cuyas consciencias lingüísticas les permitió asumir «el proyecto alternativo de escribir en una lengua misturada o kuika que tiene como antecedente a Felipe Guamán Poma de Ayala» (Espezúa, 2017, p. 463). Al respecto, Landeo (2014) sostiene que «Mariátegui y Antonio Cornejo Polar, en sus respectivos momentos, anunciaron la necesidad de metodologías propias para el estudio de nuestras literaturas» (p. 267). De lo dicho, se desprende que estas predicciones se han materializado con el surgimiento de las categorías andinas porque contribuyen a discernir sobre las complejas relaciones que el hombre andino sostiene con el cosmos y las deidades, con la naturaleza y sus semejantes. Como es evidente, al sentido polisémico de la metáfora se aplicará una hermenéutica de índole analógica que permita llegar al sentido alegórico sin perder el sentido literal; es decir, abrir el campo de validez cerrado por el univocismo.

De acuerdo con la teoría de Beuchot (2009), «la hermenéutica es el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado. Son por ello, textos hiperfrásticos, es decir, mayores que la frase» (p. 13). Además, la hermenéutica interviene donde hay uno o varios sentidos (polisemia). Por eso, en la tradición, la hermenéutica estuvo asociada a la sutileza que es capaz de traspasar el sentido superficial y tener acceso al sentido profundo, e incluso al oculto. En efecto, podía encontrar varios significados cuando parecía haber solo uno. Es posible hallar un sentido intermedio entre dos opuestos, a veces en conflicto; podríamos decir: superar la univocidad, evitar la equivocidad y lograr la analogía. Sobre todo, este procedimiento, consiste en hallar el sentido auténtico, que está vinculado a la intención del autor, la cual está plasmada en el texto que él produjo.

En suma, consiste en poner un texto en su contexto, a fin de «evitar la incomprensión o la mala comprensión que surge de descontextuar. Tal es el acto

interpretativo y a la vez la finalidad de la interpretación» (Beuchot, 2009, p. 15). Todo ello nos llevará a demostrar nuestra hipótesis: la metáfora contribuye significativamente en la configuración de la realidad representada propuesta por el autor.

4. FUNCIÓN DE LA METÁFORA EN «CHOLITO TRAS LAS HUELLAS DE LUCERO»

George Lakoff y Mark Johnson (2022) sostienen que, sobre la base de la evidencia lingüística, han descubierto que «la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica» (p. 36); es decir, que todo nuestro pensamiento y accionar diario está ligado a procesos metafóricos y que dicha teoría fundamental se encuentra estructurada en tres tipos básicos o dimensiones que asumimos en este estudio, a saber: 1) metáforas estructurales 2) metáforas orientacionales y 3) metáforas ontológicas.

En este apartado se describe y se analiza la función de la metáfora cognitiva en el relato propuesto, para mostrar cómo estas logran configurar el mundo de la realidad representada, puesto que «las metáforas conceptuales tienen su base en la experiencia cotidiana […] y hay tanto metáforas universales como variaciones culturales» (Lakoff & Johnson, 2022, pp. 299-300). En este contexto, tomamos como soporte los alcances que sugieren los investigadores «hacia las metáforas que están fuera del sistema convencional, metáforas imaginativas y creativas, tales metáforas pueden proporcionarnos una nueva comprensión de nuestra experiencia» (p. 172). Es decir, estas metáforas creativas pueden dar nuevo significado a nuestras actividades pasadas, así como a las actividades cotidianas, y a lo que sabemos y creemos.

4.1 METÁFORAS ESTRUCTURALES

Para Lakoff y Johnson (2022), «[l]as metáforas estructurales se fundamentan en correlaciones sistemáticas dentro de nuestra experiencia. Nos permiten utilizar un concepto muy estructurado y claramente delineado para estructurar otro» (p. 96). Es decir, permiten el apareamiento de un campo fuente y un campo meta por analogía. Este tipo de metáforas implica una sustitución de conceptos, generalmente, de un objeto por otro.

En el presente estudio, se observa que Óscar Colchado utiliza las metáforas estructurales como una herramienta narrativa que le permite describir personajes y

elementos de la naturaleza de manera particular. Veamos cómo aparecen las metáforas como parte de la descripción de los personajes. Además, es importante señalar el uso de algunas palabras de origen quechua.

Cholito describe a Alcides Hudson: «*Pero el* ***viejo*** *como buen* ***zorro*** *que era*» (p. 66). Los niños describen a Pelayo Yupán, el socio del viejo: «***Huejro*** *es camina cojeando,* ***bajito*** *nomás, medio* ***acholad****o*» (p. 23); «*El* ***Huejro de Carhuamarca*** *es* ***quien*** *le consigue muchachos para su mina*» (p. 23); «*Sus* ***piernas*** *son un* ***alicate medio cojo*** *andando…una sonrisa burlona asomaba a su* ***boca de sapo***» (p. 55). Cholito describe a los otros niños del segundo piso: «*Lo****s wambras*** *que liberamos estaban* […] ***puro hueso y pellejo***» (p. 72). Evaristo se dirige a su amada Alejandrina: «*Descuida, urpicha,* ***paloma mía***» (p. 71). La madre de Cholito comenta: «*Ese hombre ha sido* ***el Wamani****, el* ***dios montaña***» (p. 51); «*L****ucero*** *era* ***cría del dios*** *de los venados*» (p. 37); «*El* ***castigo*** *es la* ***maldición*** *del Muki*» (p. 68).

Las metáforas describen, incluso, el mundo de los sueños. La madre sueña a Cholito: «No *la chapes; esa* ***palomita*** *es el espíritu de tu* ***hijo***» (p. 51). Cholito extraña a su madre y se la imagina: «*La* ***pichuchanka*** *(gorrión) sería el* ***espíritu de mi madre***» (p. 41). Cholito sueña con Lucero: «*Y aquí estabas Lucero; libre entre los cerros* […] *bebiendo el aguita limpia de los puquiales,* ***besando la húmeda huaylla*** *de las lomas, respirando* ***el aire fresco y jugetón*** *de octubre*» (p. 32).

Metáforas que describen elementos de la naturaleza:

Cuando se inicia la aventura, la naturaleza acompaña al protagonista con imágenes y metáforas sugestivas*:* «*Había salido de mi pueblo con lluvia cuando* ***negras nubes*** *se deshacían en un* ***cielo que no era cielo***» (p. 10); «*El arco iris* ***brotaba como una faja de colores en la falda*** *de la cordillera****.*** *De allí venía* ***el viento rugiendo*** *sobre las* ***quebradas.*** *Yo me encaminé en esa dirección* ***a la hora en que los loros,*** *espantados,* ***chillaban*** *al* ***borde de los abismos***» (p. 10). En estas descripciones se advierte una relación intensa entre la naturaleza y el protagonista.

Asimismo, en el proceso de convivencia se manifiesta una naturaleza viva que se expresa en las metáforas: «*Fue durante* ***la época*** *en que el* ***trigo amarilla****, hijo, por todas partes,* ***reventando*** *todavía* […] *donde* ***la hierba crece*** *como una* ***bendición del cielo***» (p. 18) «*El* ***agua*** *es el* ***líquido de la vida***»; (p. 76); «*Esas lomas* […] ***se cubrirán de pasto***

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

verdecito, dulce y jugoso, *donde engordarán nuestros* ***ganaditos***» (p. 77); «***El aire*** *fresco y* ***juguetón*** *de octubre*» (p. 32); «*La coca* ***es la milagrosa hojita*** *que* ***puede ver todo*** *lo que* ***nuestros ojos de cristiano*** *no ven*» (p. 9).[1]

a) ***La naturaleza es un ser vivo***

Si consideramos a la naturaleza como todo aquello que existe sin la intervención humana, esta aparece representada con características vitales que pueden corresponder a una persona, a un animal o a un ser vivo real o imaginario (desde la retórica, correspondería a casos de personificación) de manera indeterminada. Nótese lo mencionado en las siguientes expresiones: «respirando el aire fresco y juguetón de octubre» (Colchado, 2007, p. 32); «el arco iris […] enredado en mis piernas me tenía inmovilizada» (p. 69); «y recién ahí el arco iris ha empezado a desenredarse y soltarme» (p. 69); «vi cómo el río se llevaba su cuerpo golpeándolo contra las piedras» (p. 70); «hacia la montaña —enorme en la oscuridad— como si con sus filosas crestas raspara las estrellas» (p. 71). En los ejemplos mostrados, el aire, el arco iris, el río y la montaña son seres vivos; pueden ser personas o animales o monstruos.

El adjetivo asociado al aire (juguetón) permite imaginar a un niño o a un cachorro disfrutando de sus travesuras sin temor a represalias por su condición de cría. En el caso del arco iris, se emplean los verbos *desenredar* y *soltar*, pero con una perífrasis que implica voluntad, ánimo: «ha empezado a desenredarse y soltarme». Es decir, el arco iris ha tomado la decisión de dejar escapar a su presa, a la cual tenía inmovilizada. Con respecto al río, los verbos de acción son *llevar* y *golpear*, que remiten a la imagen de un ser que toma entre sus manos o garras a otro y lo azota, lo hace colisionar, lo vapulea. En cuanto a la montaña, la imagen alude a un ser gigantesco que, de manera similar al gallo, tiene una carnosidad roja sobre la cabeza (cresta) y con esta raspa, roza, las estrellas.

b) ***La naturaleza tiene características humanas***

En este caso, las expresiones metafóricas son más específicas y aluden a características humanas, lo que se refleja en las siguientes expresiones: «cuando la Madre Tierra, hijos, no quiere dar sus venas de agua, las profundiza» (Colchado, 2007, p. 78); «cuando el solcito de la media mañana, entrando por la ventana, nos saludaba con su calorcito» (p.

[1] Todas las citas corresponden a *Cholito tras las huellas de Lucero* (2007).

39); «ese hombre ha sido el Wamani, el dios montaña» (p. 51). Como se aprecia en los ejemplos, la Tierra, el sol y la montaña son personas.

Si bien el término madre se puede aplicar al animal hembra que ha parido, en este caso se refiere a una mujer, en tanto que los personajes son seres humanos que consideran a la tierra como la Madre Tierra (imagen y semejanza de ellos, creencia que comparten muchas religiones, de considerar a sus dioses como personas). La imagen del sol que saluda nos remite a una persona cortés que desea lo mejor para uno. El ambiente descrito se torna acogedor por el empleo de diminutivos castellanos propios del dialecto andino: solcito, calorcito (Mendoza, 2019). El último caso es explícito: el dios montaña, el Wamani, es un hombre, con una de sus características específicas, según el imaginario andino: fuerte, poderoso (Larrú & Viera, 2022).

c) ***La naturaleza es un animal***

De la misma manera específica, varias expresiones metafóricas del cuento se refieren a elementos de la naturaleza como animales. Obsérvense los siguientes ejemplos: «De ahí venía el viento rugiendo sobre las quebradas» (Colchado, 2007, p. 10); «el trueno bramó entre la cerrazón» (p. 11); «él (el Wamani) desde las cumbres puede verlo todo en su forma de cóndor» (p. 51); «Padre Wamani, gran jirka, tú que puedes convertirte en cóndor y mirar desde lo alto» (p. 71); «Descuida, urpicha, paloma mía» (p. 71) En ellos se afirma que el viento es una fiera (quizás un león o un puma, dado que el rugido es propio de estos felinos), que el trueno es un toro o un ciervo (el bramido es la voz de estos animales), que la montaña, el Wamani, es un cóndor (en realidad, dada su condición divina, es un ser polimórfico, que, además de asumir forma humana, puede convertirse en cóndor), y que la amada es una paloma. Con respecto a la amada, en la cosmovisión andina, esta es representada o bien como paloma o bien como flor (Ochoa, 2021).

4.2 METÁFORAS ORIENTACIONALES

En este tipo de conceptos orientacionales observamos que se permite establecer relaciones de un elemento con respecto a otro, puesto que «las metáforas orientacionales permiten al sujeto concebir su modo de sentir en términos espaciales» (Fernández, 2018, p. 188). Estas, según Sampaio y Becerra (2014), «têm a ver com a nossa experiência física e cultural e podem variar de uma cultura para outra. Assim, a maior parte de nossos conceitos fundamentais é organizada em termos de uma ou mais metáforas de

espacialização» (p. 16); vale decir, responden a un componente netamente cultural y pueden variar de una cultura a otra. Así, en el cuento «Cholito tras las huellas de Lucero» se pueden identificar y agrupar con el criterio de macroestructura, al englobar cierta cantidad de metáforas, a partir de una organización de tipo espacial. Lakoff y Turner (1989), por su lado, explican que pueden considerarse de alcance global todas aquellas correspondencias metafóricas que el autor decide mantener, desarrollar y relacionar a lo largo del texto o en partes importantes del mismo. Para ello suelen utilizarse diferentes expresiones metafóricas que, con modificaciones o sin ellas, ayudan a que el contenido original de las relaciones conceptuales establecidas entre los dominios «fuente» y «meta» permanezca.

a) Lo cercano es seguro y lo lejano es peligroso

Un primer aspecto que llama la atención es la relación de la cercanía, que implica lo bueno o positivo, pues se vincula a la familia y a los amigos. Lo cercano y, por lo tanto, lo conocido brindan seguridad, confraternidad y un espacio agradable donde un niño puede desenvolverse de manera feliz. Por el contrario, lo lejano, que implica distancia —recordemos que Cholito viaja durante 13 días en busca de su venado—, se convierte en un elemento peligroso, no solo por estar separado de la familia, sino por todos los riesgos que para un niño esto significa. Por lo tanto, se convierte en un aspecto negativo para el protagonista y los niños con quienes este se encuentra en la mina.

Una expresión metafórica que se evidencia en el texto es: «igualito al del sol cuando se pierde tras los lejanos cerros de mi aldea» (Colchado, 2007, p. 10). Al caer el sol, llega el atardecer y, posteriormente, el anochecer que se suele asociar al peligro. No en vano se recalca el hecho de que dicho astro se pierde y que la idea de pérdida supone lo negativo y los peligros de que algo/alguien se extravíe. Otra expresión que se refuerza bajo la idea de cercanía y lejanía es la siguiente: «el río se llevaba su cuerpo golpeándolo contra las piedras» (p. 70). Aquí, cuando el río se lleva un cuerpo se remite a la distancia y a la lejanía, así como también a los peligros que se deben enfrentar en ese viaje. Incluso podemos identificar que hay una suerte de personificación del río, al presentarlo como un ser que rapta o se lleva algo raudamente.

b) Afuera es felicidad y adentro es tristeza

Siguiendo con la idea de la mina, mencionada anteriormente, es curioso ver cómo el espacio de afuera (el espacio de la naturaleza y el paisaje) es bueno, ya que destaca la libertad del protagonista y su relación con el campo, la familia y los amigos. Para Fernández (2022), «es como si el paisaje se convirtiera en una suerte de proyección del estado de ánimo del hablante» (p. 183) que aspira a la salvación y felicidad. Sin embargo, esto se torna peligroso al interior de la mina (adentro), cuyos riesgos no van solo por el lado del maltrato al que son sometidos, sino también a raíz del hambre, las enfermedades, etc. Agreguemos a ello que la mina implica oscuridad, prisión e incluso muerte; mientras que el espacio exterior representa la luz, la libertad y la vida. Para que esto se comprenda, debemos considerar que «nos vemos como recipientes demarcados e separados de resto do mundo por nossa própria pele; o mundo é algo fora de nós. Assim, nós projetamos a orientação espacial dentro-fora para outros objetos físicos presentes no mundo» (Sampaio & Becerra, 2014, p. 17). Esta situación se verá en diversos momentos del relato.

A continuación, se presentarán dos ejemplos de la relación metafórica señalada: «solo pude comprobar, con harta tristeza en mi dentro» (Colchado, 2007, p. 20). Claramente se evidencia una relación de tristeza con la parte interior. En el relato, el encierro en la mina se vincula a los sentimientos negativos que Cholito y sus amigos comparten; todo lo que está al interior se halla plagado de tristeza y enfermedades. Por ese motivo, los pequeños esperan escapar para ver la luz, el exterior y a sus familias que los esperan afuera. La otra metáfora similar es la siguiente: «sintiéndome enjaulado, igualito a la perdiz cuando está presa» (p. 22). Aquí, además, hay una comparación con un ave, que representa la libertad, pero que se ve apresada y, por lo tanto, el sentimiento es negativo, pues nadie es feliz durante el encierro.

c) Arriba es fuerte y abajo es débil; arriba es feliz y abajo es triste

Finalmente, una tercera metáfora orientacional que se evidencia en el cuento es la relación arriba- abajo, pues, en este caso, arriba se vincula a los cerros, lugar sagrado de los dioses, a quien el protagonista invoca —desde su cosmovisión— cuando se ve en peligro, lo que representa la esperanza o salvación. Frente a ello, la mina, a la que hay que descender (abajo) simboliza en todo momento el peligro al que es expuesto Cholito y donde encuentra a otros niños que, como él, son esclavizados, padecen hambre y sufren por el encierro. De este modo, así como el paisaje evidencia una proyección positiva para el

protagonista, también se manifiesta la «metáfora orientacional que implica una espacialización del sujeto cuya subjetividad se sitúa en un ámbito subterráneo» (Fernández, 2022, p. 134), la cual es negativa.

Aquí pueden desprenderse dos expresiones metafóricas, tal como lo veremos en los siguientes ejemplos: «ahí nomás mi cuerpo se desmoronaba como una ruma de papas» (Colchado, 2007, p. 16). El desmoronamiento implica un derrumbe; aunque en este caso se asocia a una recaída física y anímica, lo que refleja la debilidad del protagonista al sentir que pierde sus fuerzas. En esta otra expresión: «él, que, desde las cumbres más altas, puede verlo todo» (p. 51), en cambio, se alude al dios montaña, quien, al estar en la parte alta, se convierte en un ser omnisciente, y esto resalta su fortaleza. Finalmente, en este otro fragmento: «Lucero era cría del dios de los venados y forma parte del ganadito del Wamani, el dios montaña» (p. 54), la relación de pertenencia de Lucero al dios montaña le otorga un valor especial (repárese en la fortaleza enviada desde arriba por un ser superior). Como se puede ver, no es casualidad que las ideas de fortaleza se vinculen con lo alto y las de debilidad con aquello que se encuentra abajo.

4.3 METÁFORAS ONTOLÓGICAS

Desde la perspectiva de Lakoff y Johnson (2022), «[n]uestra experiencia de los objetos físicos y de las sustancias proporcionan una base adicional para la comprensión más allá de la mera orientación» (p. 58). Es decir, se propone tratar nuestras experiencias como objetos y sustancias. En otros términos, explica que «Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas y, de esta manera, razonar sobre ellas» (p. 58). En este sentido, el uso de la metáfora ontológica en la narrativa abre un abanico de posibilidades, ya que permite la interpretación alegórica y simbólica ajustada a la voluntad del autor, sin caer en lo arbitrario o lo inventado. Nos conduce a encontrar el equilibrio entre lo literal y lo alegórico del relato.

En este campo, la metáfora que impacta con mayor resonancia en el cuento es, sin duda, ontológica y se inserta en el grupo del ejemplo propuesto por Lakoff y Johnson (2022): «La riqueza es un objeto escondido» (p. 84). Porque el mayor conflicto de toda la aventura es generado por la ambición de Alcides Hudson y sus secuaces que explotan a los niños y disputan entre ellos en la búsqueda de una mina, aparentemente, de oro. Sin embargo, la gran sorpresa surge al final cuando los niños recuperan el mapa codiciado y

lo entregan a la autoridad del pueblo, este señor les dice: «**Oro** no, hijo; lo que ese mapa indica es **un tesoro** que vale más, mucho más **que el oro**: porque el **oro,** ¿sabes?, **no se come** y además **corrompe** y vuelve ambiciosos y malos a los hombres» (Colchado, 2007, p. 76). De esta manera, la metáfora ontológica se convierte en una herramienta narrativa y conceptual que le permite al autor describir la riqueza y los valores de la cultura andina para mostrar su contraste con el mundo occidental.

Revisemos el ejemplo: Don Tomás Callán, el comunero más importante de Rayán, continuó explicando: «Nuestros dioses, hijos, […] los que todavía nos socorren en estos tiempos: la Pachamama, los wamanis, el Amaru y otros, convierten esas **venas de oro** en **río subterráneo**» (Colchado, 2007, p. 78). Como se puede observar, existe en la metáfora un apareamiento estructural entre un campo fuente y un campo meta por analogía, que se da entre dos conceptos. En este caso, se relaciona como dominio fuente *el agua* y como dominio meta *el tesoro*, revisemos: «—Si **no hay oro en esa mina** —dijo Román, impaciente—, ¿Qué es lo que hay entonces? Lo que en el mapa se indica como **punto del tesoro**, hijo, […] es una **reventazón de agua** que aparecerá solo excavando algunos metros» (p. 76).

Tabla 2.

Metáfora ontológica y expresiones metafóricas

Metáfora	Expresiones metafóricas
El agua es el tesoro.	«Porque el oro, ¿sabes? no se come y además corrompe» (Colchado, 2007, p. 76)
	«Oro no, hijo; lo que ese mapa indica es un tesoro que vale más, mucho más que el oro» (Colchado, 2007, p. 76)
	«Lo que en el mapa se indica como punto del tesoro, hijo, […], es una reventazón de agua» (Colchado, 2007, p. 76)

Nota: elaboración propia

En suma, comprobamos que, a través de esta metáfora, Colchado logra transmitir la compleja dicotomía entre el agua y el oro, para luego demostrar alegóricamente que un poblador de la ciudad apostará por el oro, mientras que, desde la cosmovisión andina, el campesino prefiere el agua, porque cree y siente que el agua es un ser vivo que requiere cuidado. Como ser vivo se le cuida, se le trata con cariño, se le conversa y se le cría para que esté a favor de los seres humanos y de todos los seres. Para el poblador andino, el agua es parte de una antigua y respetuosa relación entre el hombre y la naturaleza, hecho que viene desde nuestros antepasados. Es la sangre de la tierra y del universo andino. Permite practicar la reciprocidad en la familia. Ordena la vida de los individuos, presenta la diferencia no como oposición sino como complementariedad. Esta cosmovisión parte de un principio fundamental, como lo sostiene Alfaro:

> La cultura andina concibe un binomio agua-tierra que es valorado por encima de los otros recursos naturales como el fuego y el aire. Sin embargo, la visión andina del agua no se queda en la superficie de la tierra. Los andinos ven al cielo como una sublimación de la tierra, como una Vía Láctea, que está surcada al igual que la tierra, que a su vez genera el agua que después baja a la tierra. (2016, p. 23)

Al respecto, según Limón (2024), «[e]l agua es un elemento simbólico medular en la cosmovisión andina, tiene un carácter polisémico, porque no solo está asociada al origen de la vida sino también con el mundo de los muertos» (p. 62).

4.4 METÁFORAS ONTOLÓGICAS: LA PERSONIFICACIÓN

De acuerdo con Lakoff y Johnson (2022), «[l]a personificación es una categoría general que cubre una amplia gama de metáforas, cada una de las cuales escoge aspectos diferentes de una persona, o formas de mirar a una persona» (p. 67). Se trata de extensiones de metáforas ontológicas que permiten dar sentido a fenómenos de mundo, en términos humanos.

En este sentido, las metáforas no solo ilustran, sino que se convierten en el lenguaje mismo de las emociones, y las transformaciones que definen la identidad del poblador andino. Entre las personificaciones más notorias, se descubre que **la tierra es un ser vivo,** es una madre; que la **montaña es una persona,** es susceptible, se enoja, perdona etc. Más exactamente: «la montaña es un dios» que muestra cualidades antropomórficas: «ese **hombre** ha sido el **Wamani**, el **dios montaña**» (Colchado, 2007, p. 51).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Tabla 3.

La personificación

Metáfora	Expresiones metafóricas
La montaña es una persona.	«Ese hombre ha sido el Wamani, el **dios montaña**» (Colchado, 20007, p. 51)
	«Ahora al verlo pobre, sin sus tesoros, los otros cerros **se burlarán de él**» (Colchado, 2007, p. 50)
	«Si cuando menos, hubieran hecho ofrendas al **cerro**, este **los habría perdonado**» (Colchado, 2007, p. 50)

Nota: elaboración propia

Porque «las metáforas ontológicas más obvias son aquellas en las que el objeto físico se especifica como una persona. Esto nos permite comprender una amplia diversidad de experiencias con entidades no humanas en términos de motivaciones, características y actividades humanas» (Lakoff & Johnson, 2022, p. 66). Así, se distinguen tres tipos de metáforas ontológicas. En primer lugar, están aquellas en las que las entidades carentes de existencia física adquieren atributos propios de las personas (personificación); luego, otras en las que la materialización supone la atribución de ciertos rasgos propios de las cosas (cosificación); y, finalmente, las que al referirse a entidades adoptan atributos concretos no de personas ni cosas, sino de plantas o animales (animicidad), veamos algunas de ellas que son frecuentes en el cuento que analizamos.

Tabla 4.

Metáforas ontológicas

Personificación	Cosificación	Animicidad
«donde alegres crecen los **trigale**s, de espigas altas y morenas como las sencillas	«Ese negociante de ganado **piernas de alicate**: Pelayo	«Pero el **viejo** como buen **zorro** que era, al cuidado

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

muchachas de mi tierra» (Colchado, 2007, p. 22)	Yupán» (Colchado, 2007, p. 65)	nomás estaba» (Colchado, 2007, p. 66)
«donde brillaría, un **sol** grande **bondadoso y pleno»** (Colchado, 2007, p. 54)	«Lo agarró la tos […] echando su **cuerp**o para adelante como **un trapo**» (Colchado, 2007, p. 55)	**«Urpicha paloma mía**, dios Wamaní me ayudará» (Colchado, 2007, p. 71)
«El **Muki** […] era del tamaño de una **criatura** de tres o cuatro años» (Colchado, 2007, p. 48)	«Largos **cabellos** […] rojizo como **la candela**» (Colchado, 2007, p. 50)	«Me quedé pensativo […] si esa **pichuchanka** no sería el **espíritu de mi madre**» (Colchado, 2007, p. 41)
«**andando** el **tiempo**, un día mi abuelo» (Colchado, 2007, p. 62)	«Había salido de mi pueblo cuando negras nubes se deshacían en un **cielo que no era cielo**» (Colchado, 2007, p. 10)	«e**l Wamani**, el dios montaña […] puede verlo todo en su forma de **cóndor**» (Colchado, 2007, p. 51)
«**La madre tierra** cuando no quiere dar **sus venas** de agua las profundiza» (Colchado, 2007, p. 78)	«Veo en sus ojos un **brillo triste**, **igualito al del sol** cuando se pierde tras **los lejanos cerros** de **mi aldea**» (Colchado, 2007, p. 10)	«Ahora, sintiéndo**me** enjaulado, igualito a la **perdiz** cuando está presa» (Colchado, 2007, p. 22)
(La coca) «**la milagrosa hojita** que **puede ver todo** lo que **nuestros ojos de cristiano no ven**» (Colchado, 2007, p. 9)	«Pachamama, los wamanis, el Amaru y otros, convierten esas **venas de oro** en **río subterráneo**» (Colchado, 2007, p. 78)	«No la chapes; esa **palomita** es el espíritu de tu **hijo**» (Colchado, 2007, p. 51)

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

		«**Lucero** […] me lamía, como un **perrito** cariñoso» (Colchado, 2007, p. 81)
		«En cuyos **ojo**s brillaba un **ninacuro**, una **luciérnaga** de codicia» (Colchado, 2007, p. 17)

Nota: Elaboración propia

En efecto, las personificaciones son estructuras lingüísticas que, de manera significativa, permiten al autor expresar la visión del mundo andino. El caso del muki, según refiere Landeo (2014) es un umutukuna, ser pequeño o duende que se comporta como un ser humano (p. 262). En el cuento, es amigable con el protagonista y severo con los que atentan contra la naturaleza.

Asimismo, en la configuración del mundo representado hay expresiones metafóricas que se repiten como parte de las experiencias cotidianas, es el caso de **las palomas**: «**Urpicha paloma mía**, dios Wamaní me ayudará» (Colchado, 2007, p. 71). En esta cita *Urpicha* (en español palomita) es la joven Alejandrina de quien está enamorado Evaristo. Sin embargo, encontramos otras metáforas con diferentes connotaciones: «No la chapes; esa **palomita** es el **espíritu de tu hijo**» (p. 51). «Me quedé pensativo […] si esa **pichuchanka** no sería el **espíritu de mi madre**» (p. 41).

Como vemos, estas expresiones son muy diferentes de la metonimia PALOMA POR EL ESPÍRITU SANTO en la concepción católica cristiana. Al respecto, Lakoff y Johnson (2022) sostienen: «Los sistemas conceptuales de las culturas y las religiones son de naturaleza metafórica, […] las metonimias simbólicas que se basan en nuestra experiencia física son un medio esencial de comprender los conceptos religiosos y culturales» (p. 73). Además, Cholito describe a Lucero, el amado venadito con tanta ternura y arte que nos recuerda a Platero, el burrito protagonista de *Platero y yo* del escritor español Juan Ramón Jiménez. El burrito simboliza la conexión del ser humano con los animales. «Había en su mirada tal mansedumbre que a uno le dulcificaba el alma» (Colchado 2007, p. 11). «Lucero me lamía como un perrito cariñoso» (Colchado 2007, p. 81). Sobre el hecho de criar como mascota un venado que, evidentemente, no es un animal

doméstico, también añade valor metafórico al relato porque refuerza la premisa de la armonía entre el hombre y la naturaleza.

5. INTERPRETACIÓN METAFÓRICA: LA COSMOVISIÓN ANDINA

Sobre la literatura infantil y juvenil, Gemma Lluch (2004) observa que en el pasado resultaba más fácil reconocer las tendencias ideológicas que en los textos del presente, pues el didactismo era muy patente en los libros para niños y jóvenes. Ahora bien, cada autor en cada relato concreto modela su propuesta de mirar la vida (p. 51). Asimismo, es de vital importancia lo sustentado por Lakoff y Turner (1989) en la medida en que consideran el paso del ámbito oracional al ámbito del discurso para mostrar cómo los aspectos conceptuales y expresivos del plano microestructural influyen sobre la formación de la macroestructura textual. En este sentido, los autores establecen una diferenciación entre dos tipos de lectura: una local y detallada, y otra global o genérica sobre la que se sustentaría la interpretación metafórica total del texto. En otras palabras, «las metáforas contribuyen a estructurar cualquier tipo de discurso (científico, literario, conversacional...) y, en consecuencia, intervienen en la delimitación de su sentido» (Cuvardic, 2004, p. 62). Asimismo, de acuerdo con Ricœur (2001), «la proyección global de las metáforas en una unidad de discurso compleja se consigue principalmente mediante el recurso de recurrencia parcial y/o total que ha de enmarcarse en el ámbito discursivo de la cohesión y la coherencia textual» (p. 249). Siguiendo estas pautas podría considerarse de alcance global las correspondencias metafóricas que el autor construyó para mostrar la cosmovisión andina. Sin embargo, de acuerdo con Hurtado de Mendoza (2009), «la metáfora se encuentra en todas las lenguas, aunque no todas las lenguas producen las mismas metáforas, siendo muchas de ellas particulares a una cultura y, en consecuencia, a una lengua específica» (p. 152).

5.1 LA COSMOVISIÓN ANDINA

Para comprender la cosmovisión andina se debe partir de la ubicación geográfica de los Andes, que muchos consideran propio del Perú, pero que atraviesa siete países: Argentina, Bolivia, Chile, Perú, Ecuador, Colombia y parte de Venezuela. Su división canónica en austral, central y meridional, aunado a su localización serrana, en contraposición a lo costeño o selvático, ha forjado el carácter, los usos, las costumbres y la idiosincrasia de sus habitantes desde tiempos prehispánicos. Colchado (2007) advierte

que Cholito «es un niño andino de la zona comprendida entre el Callejón de Huaylas y el Callejón de los Conchucos, en el departamento de Áncash» (p. 84).

En el aspecto cultural, el legado de los pueblos prehispánicos, en especial del gobierno hegemónico de los incas hasta el siglo XV, se manifiesta en el idioma, en los ritos, en la organización patriarcal o en la visión del mundo, que se sincretiza con el aporte occidental traído por los españoles: «Cholito habla castellano andino, muchas veces con palabras actualmente en desuso, porque la zona fue evangelizada directamente en este idioma desde su colonización» (Colchado, 2007, p. 84). Santa Cruz (2019), aludiendo a la obra de Colchado, menciona el sincretismo que emana de las acciones y rituales de los personajes como identificar el Janac Pacha con el cielo judeocristiano y asimilar al dios Wirakocha con Jehová. Un rito que inicia la travesía de Cholito lo realiza su padrino Alberto cuando emplea la coca para determinar por dónde se encuentra Lucero, el venadito: «Tienes que cruzar, hijo, dos ríos hacia el sur; por ahí lo vas a encontrar» (Colchado, 2007, p. 10). La organización patriarcal implica que el hombre es el «jefe del hogar», esto es, quien sale a trabajar. Y dado que Cholito no tiene al padre a su lado, asume dicha condición: «Por eso dejé de ir a la escuela, para ayudarla, para que mis hermanitos no se quedaran nunca de hambre» (p. 10).

En el relato, la cordillera juega un papel preponderante, toda vez que su imponencia motiva que sea considerada un ser vivo, un ser que da vida, la Pachamama: la naturaleza y el hombre como una unidad (Cruz, 2018). La personificación como recurso metafórico es transversal a lo largo de la historia, tal como sucede cuando los pobladores organizaron una cacería para envenenar al puma que había matado a la madre del venadito Lucero, el resultado fue la muerte de tres pumas, pero Cholito confiesa lo siguiente: «Nosotros, en vez de alegrarnos, sentimos, más bien, un poco de lástima por esos animales que, aunque fieros, formaban también una familia como la nuestra» (Colchado, 2007, p. 27).

Tomando en cuenta dicho sincretismo, se puede entender los conceptos de la cosmovisión andina, que concibe tres mundos: *Hanan Pacha* (mundo superior de dioses como Inti y Mama Quilla, y de gente noble), *Kay Pacha* (mundo terrenal físico) y *Uku Pacha* (mundo inferior de dioses como Supay, dios de la muerte, y de gente innoble) (Illicachi Guzñay, 2014). Dicha división fue aprovechada por los catequistas españoles para expandir la idea del cielo y del infierno, y de qué forma, obedeciendo la doctrina

católica en el mundo, se ganaba el cielo. En este caso, las metáforas orientacionales cumplen su representación del mundo. Así, en el relato se puede establecer que las acciones suceden en el *Kai Pacha* (representado por el pueblo, los caminos y los ríos) y en el *Uku Pacha* (representado por la mina y sus personajes sórdidos: el Viejo Alcides y el hombre de Carhuamarca).

Por otro lado, Estermann (2006), quien prefiere emplear la palabra *pachasofía* en lugar de cosmovisión, encuentra un ordenamiento espacial dual complementario: arriba (*hanaq*) y abajo (*uray*); y derecha (*qhepa*) e izquierda (*lloq'e*); así como una polaridad entre lo femenino (*warmi)* y lo masculino *(kari*). Al respecto, Estermann añade que no es que la filosofía andina niegue el principio de no-contradicción, sino que asume la coexistencia de dos conceptos opuestos como elementos complementarios de un tercer concepto entendido como un todo.

Según Landeo (2014), todo tiene su par, su otro complementario y dialéctico. Estermann (2006) añade que «cielo y tierra, sol y luna, claro y oscuro, verdad y falsedad, día y noche, bien y mal, masculino y femenino para el *runa/jaqi* no son contraposiciones excluyentes; antes bien, son complementos necesarios para la afirmación de una entidad superior e integral» (p. 142). Esta complementariedad, en consecuencia, cubre todos los niveles, ámbitos y dimensiones. Por tal motivo, «el ideal andino no es el 'extremo', uno de dos 'opuestos', sino la integración armoniosa de los dos» (Estermann, 2006, p. 142).

Tabla 5.

Correspondencias principales según criterios orientacionales

	Izquierdo	**Derecho**
Arriba	LUNA	SOL
	noche	día
	oeste	este
	invierno	verano
	agua	suelo
	plantas	ríos

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Abajo	animales	cuevas
	MUJER	VARÓN

Nota: Elaborado a partir de Estermann (2006)

La complementariedad descrita se grafica en un sueño de Cholito en que Lucero (cuyo nombre significa estrella, luz, sol: *arriba- derecho*) se encuentra libre entre los cerros (suelo: *abajo- derecho*), besa la húmeda *huaylla* (pasto agreste, planta: *abajo- izquierdo*) de las lomas, bebe la agüita (agua: *abajo- izquierdo*) limpia de los puquiales (manantial, riachuelo: *abajo- derecho*) y mira el cielo y las estrellas lejanas (sol: *arriba- derecho*). Ante ello, Cholito le dice que él vino desde el alba (punto de encuentro entre la noche (*arriba- izquierdo*) y el día (*arriba- derecho*) y que trae una flor de retama (Colchado, 2007, pp. 32-33). En esta última escena, la complementariedad se manifiesta en la estrella matutina (*qoyllur*) que señala el final del período lunar y el nacimiento del período solar, yen la estrella vespertina (*ch'aska*) que representa el final del periodo solar y el comienzo del periodo lunar. Es la concepción cíclica del mundo andino: el principio y el fin se juntan.

Esta relación de complementariedad se traslada a la dicotomía hombre-naturaleza, en la cual se entiende a esta como el conjunto de animales y plantas, que deben ser tratados con respeto en todo su proceso vital (Cruz, 2018). Por eso, los animales, especialmente los domésticos, son compañeros del ser humano, y la *Pachamama* es un sujeto con capacidad de actuar y reaccionar (Estermann, 2006; Cruz, 2018). En este caso, la trama principal del cuento gira en torno a la búsqueda del venadito Lucero por parte de Cholito; sin embargo, los otros niños capturados por el Viejo también habían salido de sus hogares en busca de sus animalitos: un burrito, una cabra, un potrillo y un carnerito. Por su parte, la *Pachamama* es invocada por Cholito junto a San Juan en un sincretismo singular: «Le rogaré todos los días a los dioses de la montaña, a la Pachamama, a taita San Juan, para que te cuiden» (Colchado, 2007, p. 33). Más adelante, la autoridad del pueblo, don Tomás Callán, afirma que «cuando la Madre Tierra no quiere dar sus venas de agua, las profundiza» (p. 78). En efecto, la Tierra es concebida como una madre que da lecciones, que amonesta y que niega sus frutos al hijo que se porta mal.

La Pachamama, así como el *muki* (que aparece en el cuento como el guardián de los tesoros de los Andes y que premia o castiga la generosidad o avaricia de los mineros),

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

son categorizados por Landeo (2014) como *umallanchikpi kaqkuna*, es decir, como seres imaginarios andinos. Y añade el carácter metafórico de estos: son símbolos que aluden al cumplimiento o quebrantamiento de las normas comunales.

Con respecto al tiempo, la concepción occidental se relaciona con una cuantificación mensurable y monetizable: el tiempo es dinero (se pierde o se gana tiempo). En cambio, para la concepción andina, este es cualitativo: cada momento tiene un propósito (tiempo de sembrar, tiempo de aporcar, tiempo de cosechar, entre otros). Asimismo, la división temporal occidental de pasado, presente y futuro se reduce en la concepción andina a *ñaupapacha* (pasado y presente) y *kunanpacha* (presente). Se puede afirmar, en consecuencia, que, el futuro está atrás y el pasado adelante y viceversa. Incluso, la llegada de un ser legendario (*Inkari*) que liberará al indio de la opresión (futuro) es un anhelo que viene de atrás, vale decir, del pasado (Estermann, 2006). En cuanto al tiempo, el relato cubre alternativamente sucesos del presente con sucesos del pasado que se engarzan, finalmente, para un entendimiento total de las acciones.

En este punto, apelamos a Arribas (2006), quien, tras analizar las propuestas de Ricœur acerca de la narrativa, enfatiza que esta no solo es escrita, sino también vivida. Hay una identidad de la vida con la historia mediante la ficción, aunque no de manera absoluta. En el relato «Cholito tras las huellas de Lucero», por ejemplo, existe un un mundo imaginario que confronta al mundo real del lector. Así, la metáfora tiende el puente a través de la resignificación de las palabras; el mundo andino cobra vida y se impone como marco en la realidad y en el texto. Así, comprobamos que, en concordancia con Ricœur (2001), «la metáfora está al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento» (p. 326). Porque la metáfora, finalmente, no corresponde tanto a un cambio de palabra cuanto a un cambio oracional, a un cambio de sentido: «Lo que se transforma no es tan solo el sustantivo, verbo o adjetivo individual por medio de su comparación con otro equivalente, sino una serie completa de predicados, cualidades, clases, relaciones y acciones» (Ricœur, 1997, p. 71). Es en este sentido que la metáfora se asocia con la creación y comprensión de las literaturas andinas y su contexto social que, a la vez, requiere el concurso de nuevas categorías.

Al respecto, Landeo (2014) propone que «las categorías andinas son ideas o conceptos que permiten pensar, desde la perspectiva de las literaturas andinas, donde se interrelaciona el poblador andino con su espacio-tiempo, donde el pasado y el presente, lo visible e invisible, interactúan en forma constante» (p. 22). Los textos del arte verbal andino están estructurados sobre la base de un conjunto de seres que articulan el fabulario mítico andino. Con el paso del tiempo, estos seres se han transculturado como consecuencia de la violencia cultural y la extirpación de idolatrías, por lo cual se han convertido en «seres que han perdido eficacia en la fabulación andina, mas no en la vida cotidiana» (p. 23), donde se utilizan con humor o ironía para referirse a conceptos occidentales. Recordemos que, en el relato, el Muki es quien sanciona a los que explotan indiscriminadamente los recursos de la tierra y el Turmanyé o arco iris enreda y paraliza, súbitamente, a la mamá de Cholito.

Tabla 6.

Seres que articulan el fabulario mítico andino en Cholito tras las huellas de Lucero

Gradación de imagen	**Campo semántico**	**Hábitat**	**Funciones**
Seres imaginarios propiamente dichos	UMUTUKUNA (seres pequeños)	Habitan entre el runa, su comunidad (ayllu) y el campo.	Seres que satirizan las limitaciones del propio hombre. Premian o sancionan la actitud del runa de acuerdo con las normas de control.
	SERES DE AGUA	Fuentes, ríos, lagunas solitarias. Aparecen al atardecer.	Turmanyé, ser masculino es un desorganizador de la salud femenina.

Nota: Adaptado de Landeo (2014, p. 298)

En el relato se observan, además, seres reales que trascienden a imaginarios. «Es el caso de animales como el zorro, o de aves como el cóndor y el zorzal que, además de ser tangibles, poseen un lado imaginario» (Landeo, 2014, p. 251). Es decir, el imaginario andino percibe a estos seres reales no solo como tales, con características consabidas, sino que existe un plano superior al que trascienden para actuar en condiciones sobrenaturales

que puede resultar beneficiosa o adversa. Por ejemplo: cuando Evaristo invoca: «Padre Wamani, gran jirka, tú que puedes convertirte en cóndor y mirar desde lo alto todos los rincones de la tierra» (Colchado, 2007, p. 71).

CONCLUSIONES

En la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio los elementos de la naturaleza son actores principales de la descripción literaria que se hallan en constante recreación y configuración. El soporte de la hermenéutica analógica nos ha permitido encontrar el equilibrio entre lo simbólico y lo real (realidad representada). Desde el punto de vista textual, en el cuento se aprecia el empleo sistemático de la metáfora que nos remite a la presencia de términos puestos en contacto que exhiben alguna semejanza y la existencia de dos conceptos que se correlacionan de manera original, ello llega a develar la presencia de correlaciones metafóricas particulares, por ser expresiones propias de la cultura andina. Por tanto, las metáforas en la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio cumplen una función estética y son parte de la ficción, para atraer al lector infantil y juvenil, y, a su vez, buscan persuadirnos de la realidad que representan al recrear el mundo andino con una visión desde dentro, como se propuso el autor.

Las metáforas cognitivas que predominan en la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio están ligadas a las categorías andinas y exhiben la influencia de las «metáforas quechuas», porque es evidente el vínculo que existe con el sistema cultural y lingüístico. Por esta razón, el sentido alegórico del cuento devela una naturaleza viva que pregona un mensaje ecológico no solo para niños. El agua y la tierra son seres vivos que valen más que el oro. En suma, Óscar Colchado utiliza la metáfora de manera significativa en su narrativa para transmitir, simbólicamente, un conflicto social y las complejidades de la identidad cultural. De este modo, logra profundizar en la psicología de sus personajes y, se confirma la popularidad de un pequeño héroe «Cholito» Recordemos que su prosa rica en imágenes y sonidos evoca la tradición oral andina y la lengua quechua. Estos elementos permiten una experiencia de lectura que no solo informa, sino que también emociona, involucrando al lector en un mundo sensorial y afectivo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (2014). *Sobre la Metáfora Viva de Paul Ricœur.* Universidade do Minho; Edições Húmus.

ALFARO, J. C. (2016). Visión Andina y Chola del Agua. *Tierra Nuestra*, *8(1)*, 11-49. https://doi.org/10.21704/rtn.v8i1.98

APAZA CARMONA, L., & LATORRE LLANOS, J. A. (2022). Cholito en los Andes mágicos de Óscar Cochado según el programa narrativo de Greimas. *Syntagmas, 1*(1). https://revistas.unsaac.edu.pe/index.php/syntagmas/article/view/1053/1310

ARANA POCOMUCHA, J. L., & BALBUENA NÚÑEZ, R. R. (2020). *Trasmutación estética de lo medroso a heroico en la novela "Cholito en los andes mágicos" de Oscar Colchado Lucio.* https://repositorio.uncp.edu.pe/handle/20.500.12894/6136

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

ARMAS BORDA, E. Y. (2019). *Mestizaje cultural en los personajes de la novela cholito en los andes mágicos de Óscar Colchado Lucio*. https://core.ac.uk/download/524903394.pdf

ARRIBAS, S. (2006). Pequeña narrativa de la narrativa: metáfora, identidad e imagen. *Arbor*, *182*(722), 797-808. https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i722.68

BEGUÉ, M. F. (2013). La metáfora viva de Paul Ricœur comentada. *Teoliterária - Revista de literaturas e teologias*, *3*(5), 48–86. https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/22882/16550

BEUCHOT, M. (2009). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación* (4ª ed.) UNAM; Editorial Itaca.

CASSANY, D. (2023). *Metáforas sospechosas: Charlas mestizas sobre la escritura*. Editorial Anagrama.

COLCHADO, Ó. (1980). *Cholito tras las huellas de Lucero.* 1ª ed. Ediciones Isla Blanca.

COLCHADO, Ó. (2002). *Cholito Tras las huellas de Lucero.* Lanzón Editores.

COLCHADO, Ó. (2007). *Cholito Tras las huellas de Lucero.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2020). *Cholito Tras las huellas de Lucero.* Santillana.

COLCHADO, Ó. (1995), (2006). *Cholito en la ciudad del río hablador.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (1998), (2007). *Cholito y los dioses de Chavín.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (1999). *Cholito en la maravillosa Amazonía.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2004). *Cholito en los andes mágicos* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2005). *Aventuras de Cholito.* Editorial Bruño.

COLCHADO, Ó. (2008). *Cholito en busca del carbunclo.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2008). *Cholito y Amazonita.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2010). *Cholito y el Niño Manuelito.* Alfaguara.

COLCHADO, Ó. (2010). *Cholito y noches andinas.* Editoria l Bruño.

COLCHADO, Ó. (2014). *Cholito, el chullachaqui y los lavaderos de oro.* Pájaro de fuego.

COLCHADO, Ó. (2014). *Cholito y el tigre de rayas blancas.* Bruño S. A.

COLCHADO, Ó. (2015). *Cholito y el anillo del Nibelungo.* Montena; Penguin Random House.

COLCHADO, Ó. (2016). *Cholito y el oro de la selva*. Editorial Panamericana.

COLCHADO, Ó. (2017). *Cholito y el duende de la laguna*. Pájaro de fuego.

CONTESI, F. (2023). La metafora considerata nei suoi molteplici usi. *Itinera*, (24). https://doi.org/10.54103/2039-9251/19759

CORNEJO POLAR, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.

CRUZ, M. (2018). Cosmovisión andina e interculturalidad: una mirada al desarrollo sostenible desde el Sumak Kawsay. *Revista Chakiñan de Ciencias Sociales y Humanidades*, (5), 119-132. http://scielo.senescyt.gob.ec/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2550-67222018000100119&lng=es&tlng=es.

CUVARDIC GARCÍA, D. (2004). La Metáfora en el Discurso Político. *Revista Reflexiones*, *83*(2), 61-72.

ESLAVA, J. (2013). *El libro del Capitán II*. Editorial Arsam.

ESPINO, G. (2018, abril). Óscar Colchado, maestro de la palabra. En *Premio Casa de la Literatura Peruana.* (p. 6). Casa de la Literatura Peruana https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2020/03/Perio%cc%81dico_Colchado_Premio-CasLit-2018.pdf

ESTERMAN, J. (2006) *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona Andina.* Editorial Abya-Yala.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2018). Metáforas orientacionales y espacialización del sujeto en Una casa en la sombra, *Lexis*, *42*(1), 177-190.

FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2022). José Watanabe y Carlos López Degregori: de las metáforas ontológicas a las orientacionales. *Castilla. Estudios de Literatura*, *13*, 124-140. https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.124-140

GARCÍA PADRINO, J. (2010). *Diccionario de Literatura Infantil*. Fundación SM Barcelona.

GONZÁLEZ GARCÍA, J. (2017). *Imaginación y aprendizaje narrativo: El proceso de creación como laboratorio de metáforas*. Editorial Fontamara.

GONZÁLEZ VIGIL, R. (2018, abril). El Heredero de José María Arguedas. En *Premio Casa de la Literatura Peruana* (p. 11). Casa de la Literatura Peruana. https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2020/03/Perio%cc%81dico_Colchado_Premio-CasLit-2018.pdf

HURTADO DE MENDOZA, W. (2009). *Metáfora y Pensamiento de la Cultura Quechua*. Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

ILLICACHI GUZÑAY, J. (2014). Desarrollo, educación y cosmovisión: una mirada desde la cosmovisión andina. *Universitas*, *XII*(21), 17-32.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2022). *Metáforas de la vida cotidiana* (10ª ed.). Cátedra; Teorema.

LAKOFF, G. & TURNER, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphors.* University of Chicago Press. https:// doi.org/10.7208/chicago/9780226470986.001.0001

LANDEO MUÑOZ, P. (2014). *Categorías andinas para una aproximación al Willakuy.* Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

LARRÚ SALAZAR, M., & VIERA MENDOZA, S. M. (2022). De lo mítico a lo humano. Yanantin y masintin en el testimonio andino. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *71*(71), 61-91. https://doi.org/10.46744/bapl.202201.003

LIMÓN OLVERA, S (2024). Agua y axis mundi en la cosmovisión andina. *Revista de Estudios* Latinoamericana, *78*, *43-66.* http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2024.78.57632

LLUCH, G. (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Editorial Norma.

MAMANI, M. *(2018).* Presentación de Óscar Colchado Lucio: tukuysunquywan, por *Casa de la literatura https*://www.casadelaliteratura.gob.pe/presentacion-oscar-colchado-lucio-tukuy-sunquywan-mauro-mamani/

MENDOZA, A. (2015). *Las tensiones y conflictos humanos del mundo andino en el cuento "Cholito tras las huellas de Lucero" de Óscar Colchado Lucio* (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/6dc2b313-324e-49a7-a20f-55b8ad0dbe03

MENDOZA, A. (2020). *La oralidad y sus implicancias sociolingüísticas en la narrativa infantil de Óscar Colchado Lucio*. Universidad San Ignacio de Loyola. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7247921

MENDOZA LEÓN, H. A., & NÚÑEZ LOAYZA, E. (2024). *Anunnakis y Pastores en la novela Cholito y la Serpiente Cósmica de Óscar Colchado Lucio*. https://repositorio.uncp.edu.pe/handle/20.500.12894/10785

OCHOA MADRID, J. J. (2021). Las representaciones simbólicas de la mujer en quechua. *En Líneas Generales*, *6*(006), 38-49. https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5590

PEÑA, M. (2009). *Historia de la literatura infantil de América Latina.* Fundación SM España.

RICŒUR, P. (2001). *La metáfora viva* (2ª. ed.). Editorial Trotta.

RICŒUR, P. (1997). *The Rule of Metaphor, Multidisciplinary Studies in the creation of meaning and language.* Routledge.

ROMANO, M. B. (2010). Metáforas en el discurso periodístico. *Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca virtual Universal. Editorial el Cardo.

SAMPAIO, W. B. DE A., & BEZERRA, J. L. (2014). A metáfora orientacional em narrativas míticas indígenas. *Revista de estudos de Literatura, Cultura e alteridade-Igarapé, 4*(1), 13-25.

SANTA CRUZ, R. (2019). *Lo real maravilloso como clave de lectura en la obra de dos narradores peruanos: Dante Castro y Óscar Colchado*. (Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). https://cybertesis.unmsm.edu.pe/item/fcf53e0c-699e-47c6-a1ac-e4673fbbf6b2

SORIANO, M. (1995) *La literatura para niños y jóvenes*. Ediciones Colihue.

ZAVADIVKER, M. (2005). La metáfora como recurso epistémico. *A parte rei, revista de Filosofía*, (40). https://studylib.es/doc/5336581/la-met%C3%A1fora-como-recurso-epist%C3%A9mico-mar%C3%ADa-natalia-zavadivker#google_vignette

ZHAO, X; ZHENG, Y.; & ZHAO, X. (2023). *Global bibliometric analysis of conceptual metaphor research over the recent two decades.* https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2023.1042121/full

LA POLIACROASIS SINECDÓQUICA Y LA ANTITÉTICA EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA. CINCO CASOS REPRESENTATIVOS[1]

SYNECDOCHIC POLYACROASIS AND ANTITHETICS IN HISPANIC AMERICAN POETRY. FIVE REPRESENTATIVE CASES

Camilo Rubén Fernández-Cozman
Universidad de Lima
crferna@ulima.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-7474-8666

Patricia María Zelaya-Icaza
Universidad de Lima
pzelaya@ulima.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-6056-5324
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.224

Fecha de recepción: 23.09.24 | Fecha de aceptación: 25.11.24

RESUMEN

Los autores retoman el concepto, formulado por Tomás Albaladejo, de poliacroasis o audición múltiple, y distinguen, por primera vez, dos clases de poliacroasis: la sinecdóquica y la antitética. Luego se aplica dicha tipología al análisis de poemas de cinco autores hispanoamericanos del siglo XX: César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Wáshington Delgado y Rossella Di Paolo. El artículo se sustenta en el concepto de comunidad imaginada de Zygmunt Bauman y de disociación de las nociones de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. Asimismo, se distinguen dos tipos de locutor: el personaje y el no-personaje. De la misma manera, los autores diferencian dos tipos de alocutarios: el representado y el no representado. La poliacroasis, en la representación literaria al interior de un poema, supone el funcionamiento de un locutor personaje que se dirige a dos o más alocutarios representados. Sin duda, la poliacroasis sinecdóquica implica que los alocutarios representados conforman una comunidad imaginada y, en tal caso, se revela la relación parte-todo. En cambio, la poliacroasis antitética manifiesta que existe un vínculo de oposición entre los alocutarios representados.

PALABRAS CLAVE: poliacroasis, sinécdoque, antítesis, comunidad, disociación.

ABSTRACT

The authors take up the concept, formulated by Tomás Albaladejo, of polyacroasis or multiple audition, and distinguish, for the first time, two kinds of polyacroasis: synecdochic and antithetic. This typology is then applied to the analysis of poems by five 20th century Spanish-American authors: César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Wáshington Delgado and Rossella Di Paolo. The article is based on Zygmunt Bauman's concept of dreamed community and Chaïm Perelman and Lucie Olbrechts-Tyteca's concept of notions of dissociations. Likewise, two types of speaker are distinguished: the character and the non-character. In the same way, the authors differentiate two types of allocutionaries: the

[1] Este artículo forma parte del proyecto de investigación «La écfrasis en la poesía de José Watanabe y de Alejandro Susti» financiado por el Instituto de Investigación Científica de la Universidad de Lima durante el año 2024.

represented allocutionaries form an imagined community and, in such a case, the part-whole relationship is revealed. On the other hand, antithetical polyacroasis shows that there is an oppositional link between the represented allocutionaries.

***KEYWORDS*:** polychroasis, synecdoche, antithesis, community, dissociation.

En el contexto de la Retórica Cultural, Tomás Albaladejo (2000, 2008, 2009, 2012, 2013) plantea la categoría de análisis interdiscursivo para aproximarse comparativamente a los discursos concretos (poemas frente a cuentos o a textos de oratoria política, verbigracia), a las clases de discurso (vale decir, los géneros literarios: la lírica frente a la épica, por ejemplo) y a las disciplinas que examinan los diferentes discursos (cuando la antropología analiza los mitos con miras a configurar las cosmogonías de los pueblos no occidentales; mientras que la teoría literaria puede abordar esos mitos como metáforas en las que subyace una determinada concepción del mundo). La poliacroasis es uno de los componentes fundamentales de la Retórica Cultural de Albaladejo (2000, 2008, 2009, 2012, 2013) que se sustenta en la semiótica de Yuri Lotman (2011) y en la Retórica General Textual de Antonio García Berrio (1989). El semiólogo ruso afirma lo siguiente: «Así pues, en la retórica (como, por otra parte, en la lógica) se refleja el principio universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (la cultura)» (Lotman, 1996, p. 131). Por su parte, García Berrio (1989) señala que es urgente «*recuperar de manera adecuada el pensamiento histórico sobre la Retórica*, contemplándola en toda su verdadera extensión de *ciencia general de la expresividad lingüística*» (p. 177; énfasis del autor).

El término *poliacroasis* designa la audición múltiple y viene del griego *polý* (numeroso) y *akróasis* (audición). En efecto, es el discurso, con propósito perlocutivo, de un destinador que se dirige a varios destinatarios e intenta influir en estos últimos. Un caso representativo es cuando un diputado pronuncia su alegato en el Parlamento ante otros congresistas y dicha alocución es transmitida por televisión al público en general. En el ámbito de la literatura, Albaladejo (2009) aplica la poliacroasis a cuatro géneros discursivos (la novela, el cuento, el drama y la poesía lírica) tomando en cuenta la noción de representación literaria. En cuanto a la novela, menciona el discurso de Don Quijote sobre las armas y las letras pronunciado en la venta ante múltiples oyentes; en el cuento, se observa la poliacroasis en *El Decamerón* de Bocaccio o *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, y en el que un protagonista relata un cuento y los demás personajes lo escuchan; en el drama, tenemos la poliacroasis en *Julio César* de Shakespeare cuando Marco Antonio pronuncia un

discurso fúnebre en homenaje a César frente a un auditorio múltiple; y, finalmente, en la poesía lírica, en el canto «XI» de *Cantos de vida y esperanza* de Darío, texto en el cual el yo del enunciado se dirige a Shakespeare y Cervantes representados en el poema: Dejad pasar la noche de la cena/—¡oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco!—/ y la pasión del vulgo que condena./ Un gran apocalipsis horas futuras llena./¡Ya surgirá vuestro Pegaso blanco!» (Darío, 2001, p. 251).

Nos vamos a detener en la poliacroasis representada tomando en cuenta algunos exponentes de la poesía hispanoamericana. En tal sentido, precisaremos la terminología pertinente para el análisis de los tipos de locutor y de alocutario en un poema con el fin de comprender cabalmente el fenómeno de la poliacroasis. Después distinguiremos dos tipos de poliacroasis: la sinecdóquica y la antitética. Luego abordaremos algunos textos de César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Wáshington Delgado y Rossella Di Paolo, cinco autores hispanoamericanos de la lírica del siglo XX.

Existen dos instancias fundamentales en la pragmática interna del poema: el locutor y el alocutario (Fernández, 2009, 2021).[1] El primero es quien enuncia el poema y puede ser de dos tipos: locutor personaje («Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo» [Vallejo, 2023, p. 535]) y locutor no-personaje («Dos cuerpos frente a frente / son a veces dos olas / y la noche es océano» [Paz, 2003, p. 45]). Por su parte, el alocutario constituye el destinatario del enunciado producido por el locutor y existen dos clases: el representado y el no representado. En tal sentido, el alocutario representado se evidencia cuando existe un «tú» al cual se dirige el «yo» del enunciado: «Si quieres saber de mi vida, / Vete a mirar al Mar» (Adán, 1983, p. 55). Por el contrario, el alocutario no representado se manifiesta cuando está ausente el «tú»: «Como el clavel sobre su vara, / como el clavel, es el cohete:/ es un clavel que se dispara. // Como el cohete el torbellino: / sube hasta el cielo y se desgrana, / canto de pájaro en un pino» (Paz, 2003, p. 52).

En síntesis, hay tres perspectivas posibles. La primera es la monológica (locutor personaje y alocutario no representado) y aquí el protagonista central es el hablante que emite su discurso en primera persona (un «yo» sin «tú»), hecho que configura un soliloquio. La segunda es la dialógica (locutor personaje y alocutario representado); en este caso, los dos

[1] Resulta pertinente mencionar que se deja de lado la categoría «yo poético», pues adolece de una falta de rigor epistemológico y manifiesta una dudosa capacidad descriptiva. Dicha categoría no permite explicar, por ejemplo, la noción de sujeto polifónico (Bajtín, 2012) en textos como *La tierra baldía* de T.S. Eliot o *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé.

personajes (el «yo» o «nosotros», y el «tú» o «ustedes») comparten la escena. La tercera es la descriptivista (locutor no-personaje y alocutario no representado) y supone que el locutor está mirando desde fuera, pues no hay «yo» ni «tú» en el enunciado. Es pertinente señalar que, desde la pragmática literaria, cuando hay un alocutario representado siempre hay un locutor personaje, porque no hay auditorio sin orador; en otras palabras, no hay un «tú» sin un «yo» en un poema (Fernández, 2021).

Ahora volvamos al centro de nuestra investigación: la poliacroasis en la poesía hispanoamericana. En efecto, se trata de una perspectiva dialógica por la cual, desde la perspectiva de la pragmática interna, un locutor personaje se dirige a varios alocutarios en un texto poético. Pasaremos a caracterizar dos tipos de poliacroasis y, luego, al análisis de algunos poemas representativos de la literatura hispanoamericana en relación con dicho concepto.

1. LA POLIACROASIS SINECDÓQUICA Y LA ANTITÉTICA

Sobre la base de los aportes de dos filósofos y una socióloga (Zygmunt Bauman, Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca), vinculados a la hermenéutica como teoría de interpretación de los textos, formularemos la hipótesis de que existen dos clases de poliacroasis: la sinecdóquica y la antitética. La primera se encuentra vinculada a la noción de comunidad imaginada (Tönnies,[2] 1947; Anderson,[3] 2006; Bauman, 2006), mientras que la segunda está relacionada al concepto de disociación de las nociones (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008).

La poliacroasis sinecdóquica se manifiesta en el momento en que el locutor se dirige a dos o más alocutarios representados, personajes que conforman una comunidad imaginada, «objeto de nuestros sueños» (Bauman, 2006, p. VIII), la cual establece ficcionalmente lazos de unión entre sus miembros y configura un todo compuesto por el conjunto de sus elementos constitutivos. Por ejemplo, ello se puede observar en «Himno a los voluntarios de la República», «Alturas de Macchu[4] Picchu» y «El cántaro roto», discursos literarios en que se revelan la audición múltiple y el tono dialógico, aspectos por los cuales el locutor busca cambiar la actitud de los alocutarios o destinatarios en la pragmática interna del texto poético.

[2] Tönnies es uno de los primeros que establece la diferencia entre «comunidad» y «sociedad».
[3] Anderson explica el origen del nacionalismo a partir de la noción de comunidad imaginada.
[4] Neruda escribe «Macchu Picchu» y no «Machu Picchu». Se trata de una licencia poética.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Posteriormente, desarrollaremos esa particularidad en el abordaje de los tres poemas mencionados.

Por el contrario, la poliacroasis antitética está presente cuando el locutor envía su mensaje a dos o más alocutarios representados que configuran una disociación de las nociones (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008), es decir, evidencian una oposición entre sí. Dicha particularidad se puede observar en las parejas filosóficas (apariencia/realidad, cuerpo/alma, devenir/inmutabilidad, conocimiento sensible/conocimiento racional, entre otras posibilidades), en las sociológicas (feudalismo/capitalismo resulta un caso representativo al respecto) u orientacionales (alto/ bajo, dentro/ fuera, izquierda/ derecha, etc.) (Lakoff & Johnson, 2003). Verbigracia, podemos percibir esta clase de poliacroasis en «Los pensamientos puros» y «Profesora de Lengua y Literatura ex», textos en los que existe un vínculo antitético entre los alocutarios representados a quienes el locutor dirige su discurso. Más adelante, explicaremos esa característica al examinar los dos poemas en cuestión.

2. CÉSAR VALLEJO Y *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ* (1939) Y LA POLIACROASIS SINECDÓQUICA

España, aparta de mí este cáliz es un poemario que forma parte del período posvanguardista de César Vallejo (Escobar, 1973; Ferrari, 1998; González Vigil, 2009; Sicard, 2015; Vich, 2021; Fernández, 2024), y donde cobra relieve el tono coyuntural de esta escritura influida por la prédica marxista; pero, a la vez, se mantiene la experimentación con el lenguaje poético. «Himno a los voluntarios de la República» evidencia el empleo de la poliacroasis:

¡Obrero, salvador, redentor nuestro, 1
perdónanos, hermano, nuestras deudas!
Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:
qué jamás tan efímero, tu espalda!
qué siempre tan cambiante, tu perfil! 5

¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla
un león abisinio va cojeando!
¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu pecho universal!
¡Voluntarios del sur, del norte, del oriente 10
y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba!
¡Soldado conocido, cuyo nombre

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

desfila en el sonido de un abrazo!
¡Combatiente que la tierra criara, armándote
de polvo, 15
calzándote de imanes positivos,
vigentes tus creencias personales,
distinto de carácter, íntima tu férula,
el cutis inmediato,
andándote tu idioma por los hombros 20
y el alma coronada de guijarros!
¡Voluntario fajado de tu zona fría,
templada o tórrida,
héroes a la redonda,
víctima en columna de vencedores: 25
en España, en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida!
(Vallejo, 2023, pp. 602-603)

El locutor se dirige a varios alocutarios. Podemos mencionar los siguientes: el obrero (alocutario singular 1), el voluntario italiano (alocutario singular 2), el voluntario soviético (alocutario singular 3), los voluntarios del sur (alocutario plural 4), los voluntarios del norte (alocutario plural 5), los voluntarios del oriente (alocutario plural 6), el voluntario occidental (alocutario singular 7), entre otros (Fernández, 2014b).

En los versos antes citados, se evidencia la poliacroasis sinecdóquica: el locutor construye una megacomunidad imaginada (Bauman, 2006), cuya conducta desea transformar (efecto perlocutivo) para que manifieste una solidaridad hacia la república española. El hablante divide sinecdóquicamente (Bottiroli, 1993, 1997; Arduini, 2000) esa megacomunidad en grupos (verbigracia, los voluntarios del sur) y en individuos (por ejemplo, el obrero); luego exhorta a dicha megacomunidad para que actúe inmediatamente, pues la coyuntura exige un compromiso social y político de carácter perentorio.

La poliacroasis sinecdóquica se articula a la raigambre argumentativa de la poesía coyuntural de Vallejo sobre la guerra civil española y dicho rasgo se evidencia en el empleo del argumento de la dirección que «implique donc […] l'existence d'une série d'étapes vers un certain but» (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008, p. 383). Existen cuatro fases de la poliacroasis en el fragmento de «Himno a los voluntarios de la República». En la primera (v.

1-5), el hablante se dirige al obrero en su dimensión universal y lo hace de manera religiosa («salvador, redentor nuestro») a partir de una perspectiva colectiva: el uso del posesivo «nuestro» es sumamente significativo. En la segunda etapa (v. 6-11), el locutor califica al alocutario (el «Voluntario», vale decir, el «tú») subrayando su nacionalidad o procedencia geográfica; sin embargo, logra una síntesis dialéctica al dirigirse al «Voluntario soviético», pues menciona el origen cultural e histórico de este; pero, a la vez, lo clasifica como «universal»: «marchando a la cabeza de tu pecho universal». En el tercer momento (v. 12-21), la voz poética retorna a categorías más generales y envía su mensaje al «Soldado» y al «Combatiente» toda vez que despoja a dichos personajes de la antes mencionada procedencia geográfica. Finalmente, en la cuarta fase (v. 22-27), vuelve a esta última y subraya el vínculo entre el «Voluntario» y aspectos climatológicos («zona fría, / templada o tórrida») para centrarse en cronotopos como «España» y «Madrid». En síntesis, el locutor (léase: orador) combina eficazmente la poliacroasis sinecdóquica con el argumento de la dirección.

3. PABLO NERUDA, *CANTO GENERAL* (1950) Y LA POLIACROASIS SINECDÓQUICA

Canto general integra el período de plenitud épica de Pablo Neruda (Araya, 1978) que se caracteriza por el propósito de hacer la historia de América Latina en el contexto de la Guerra Fría (Rodríguez Monegal, 1966; Montes, 1974; Villegas, 1976; Costa,1979; Loyola, 1999; Schopf, 2000; Sicard, 2011). Ahora bien, «Alturas de Macchu Picchu», segunda parte de *Canto general*, revela el funcionamiento de la poliacroasis:

Déjame olvidar, ancha piedra, la proporción poderosa, 1
la trascendente movida, las piedras del panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera sangre y cilicio.
Cuando, como una herradura de élitros rojos, el cóndor furibundo 5
me golpea las sienes en el orden del vuelo
y el huracán de plumas carniceras barre el polvo sombrío
de las escalinatas diagonales, no veo la bestia veloz,
no veo el ciego ciclo de sus barras, 10
veo el antiguo ser, servidor, el dormido
en los campos, veo el cuerpo, mil cuerpos, un hombre, mil mujeres,
bajo la racha negra, negros de lluvia y noches,
con la piedra pesada de la estatua: 15

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano
(Neruda, 1980, pp. 35-36)

Tal como se puede observar, la poliacroasis sinecdóquica es ostensible porque el locutor trata de influir en algunos alocutarios singulares para construir una comunidad imaginada (Bauman, 2006), y cuyos integrantes comparten una misma escala de valores. Tenemos los siguientes: 1) la ancha piedra andina y humanizada, 2) Juan Cortapiedras, 3) Juan Comefrío y 4) Juan Piesdescalzos (Fernández, 2014a). En primer lugar, el hablante se dirige a un alocutario cuyo nombre («ancha piedra») establece un vínculo metonímico (la materia, vale decir, la piedra en vez de la ruina arqueológica) con Macchu Picchu (Arduini, 2000). En segundo término, Juan Cortapiedras es hijo de un dios andino (Wiracocha), mientras que Juan Comefrío lo es de la naturaleza («estrella verde»). Por su parte, Juan Piesdescalzos tiene un lazo de parentesco con la turquesa y así manifiesta el campo figurativo de la metáfora (Arduini, 2000).

Es pertinente mencionar que Neruda realiza un proceso de nominación: el acto de nombrar a los alocutarios asocia a estos con la carencia material, sobre todo en los dos últimos casos. Ello configura una utopía política: «sube a nacer conmigo, hermano». Tal nacimiento colectivo que da primacía al sujeto pobre supone la fe en la transformación social de la realidad latinoamericana donde aún prepondera la injusticia.

4. OCTAVIO PAZ, *LA ESTACIÓN VIOLENTA* (1958) Y LA POLIACROASIS SINECDÓQUICA

La estación violenta se sitúa en la segunda etapa de la poesía de Octavio Paz, caracterizada por la lírica surrealizante e interesada en el referente amerindio, así como por la reflexión sobre la violencia en la sociedad moderna (Santí, 2009; Lafaye, 2013; Sainz, 2013; Verani, 2013; Fernández, 2015). La poliacroasis sinecdóquica está presente en «El cántaro roto»:

Dime, sequía, dime, tierra quemada, tierra de huesos1 remolidos, dime, luna agónica,

¿no hay agua,

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina

sólo andrajos y comida de insectos y sopor bajo el mediodía impío como un cacique de oro?

¿No hay relinchos de caballos a la orilla del río, entre las grandes piedras redondas y relucientes,

en el remanso, bajo la luz verde de las hojas y los gritos de los hombres y las mujeres bañándose al alba?

(Paz, 2003, p. 241).

En este caso, el locutor dirige su discurso a tres alocutarios: 1) la sequía, 2) la tierra («quemada» o «de huesos remolidos») y 3) la luna agónica. Se emplean formas verbales imperativas («Dime») y vocativos para representar un diálogo imaginario entre el ser humano y la naturaleza antropomórfica, la cual configura metafóricamente una comunidad imaginada (ficcionalizada) (Bauman, 2006), y cuyo rasgo central es la carencia material y una realidad signada por la ausencia del agua y por la muerte.

Sin duda, existe una oposición (Bottiroli, 1993; Arduini, 2000) entre el agua ausente (léase: la vida en crisis) frente a la sangre o al polvo (asociado a la muerte). Por eso, el yo del enunciado exige una respuesta a la sequía como personaje humanizado en un mundo abiertamente hostil: recuérdese la expresión «pies desnudos sobre la espina» como una evidencia contundente de tal situación.

5. WÁSHINGTON DELGADO, *PARA VIVIR MAÑANA* (1959) Y LA POLIACROASIS ANTITÉTICA

Para vivir mañana forma parte del tercer período de la poesía de Wáshington Delgado que se caracteriza por el escepticismo en cuanto a la realización de la utopía política, esto es, la transformación de las estructuras de la sociedad peruana (Fernández, 2012). La poliacroasis antitética se advierte en «Los pensamientos puros»:

Señor rentista, señor funcionario, 1
señor terrateniente,
señor coronel de artillería,
el hombre es inmortal:
vosotros sois mortales. 5

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Es curioso como la podredumbre
se adelanta a veces al cadáver.
Soportad vuestro olor, mostradlo
si queréis, poquito a poco.
Pero no habléis. 10
Señores, enseñad el trasero,
pero no lloréis nunca,
cierta decencia es necesaria
aun entre las bestias.
Pensad en el cielo, también 15
en las alas blancas
y en la música de las arpas
dulcemente tocadas
por vuestras dulces manos.
Pensad en vuestros libros de lectura, 20
en las viudas tísicas y abandonadas
que ayudaréis con una trompeta de oro.
Pensad en vuestros billetes, en los veranos
junto al mar, en la mucama rubia,
en el amante moreno, en los pobres 25
que besaréis en la otra vida,
en las distancias terrestres,
en los cielos de almíbar.
Pensad en todo, vuestros días sobre la tierra
no serán numerosos 30
(Delgado, 2008, t.1, p. 203)

El locutor personaje se dirige a cuatro alocutarios: 1) el rentista, 2) el funcionario, 3) el terrateniente y 4) el coronel de artillería. Además, existen relaciones de oposición (léase: disociación de las nociones [Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008]) entre los alocutarios; por ejemplo, entre el funcionario (que forma parte de la burocracia estatal) y un coronel de artillería (un individuo de acción). Otra antinomia se manifiesta entre el rentista (persona que vive de ingresos propios) frente al funcionario, quien vive de los recursos financieros del Estado.

El poema, asimismo, puede dividirse en tres segmentos. El primero (vv. 1-5) supone dirigirse a los alocutarios para defender la siguiente tesis tomando la índole argumentativa (Fernández, 2012) de *Para vivir mañana*: «el hombre es inmortal: / vosotros sois mortales». El segundo (vv. 6-28) implica el empleo del modo imperativo para lograr que los alocutarios reflexionen y cambien su conducta. Por último, el tercero (vv. 29-30) recalca el uso de una prolepsis o anticipación: trata de subrayar el carácter efímero de las clases sociales hegemónicas.

Lo interesante es que el locutor, al principio, se dirige a cada personaje individualmente. Después envía su mensaje al grupo hegemónico como totalidad a través del empleo de la forma imperativa «Pensad». Ello no se comprende cabalmente si no se toma en cuenta que *Para vivir mañana* es un poemario[5] que tiene una unidad temática y cuya tercera parte lleva por título «Historia del Perú»; además, hay un poema que se llama de la misma manera: «Historia del Perú». En suma, el poeta realiza una radiografía de la violencia política durante la dictadura de Odría (1948-1956) y en los años posteriores a dicho período de gobierno. En tal sentido, el hablante construye una crítica demoledora contra el militarismo («señor coronel de artillería»), el feudalismo tradicional («señor terrateniente»), la burocracia estatal («señor funcionario») y el espíritu de ganancia tan típico del capitalismo («Pensad en vuestros billetes»).

6. ROSSELLA DI PAOLO, *PIEL ALZADA* (1993) Y LA POLIACROASIS ANTITÉTICA

Destacada exponente de la poesía de los años ochenta del siglo pasado, Rossella Di Paolo ha publicado cinco poemarios. Uno de sus libros más representativos es *Piel alzada*; en él, se encuentra el poema «Profesora de Lengua y Literatura -ex»:

Sepan que estoy viviendo, nubes,

Sepan que canto

Javier Sologuren

Nunca más pararme frente a la pizarra —ecce femina— 1

con un cucharón

para meter en los platos vacíos de sus cabezas

[5] «Entendemos por *Poemario* el conjunto orgánico de poemas cuyo ordenamiento obedece a una voluntad constructiva plasmada» (Bueno, 1985, p. 110; énfasis del autor).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

el engrudo homérico, la berenjena eglógica
el acento esdrújulo y miserable, ni más 5
tizas de colores, salsas de tomate,
para abrirles las bocas
ojalá el entendimiento.
Ya no la tarjeta en la tostadora horaria
saltando con su tardanza al rojo vivo 10
ni exámenes para probar cuánto resisten
mis nalgas en el pupitre y cuántas tildes
puede gotear un cárdeno Faber Castell 031.
Se acabó la clase, la ilusión de mango,
todos al recreo, yo al recreo (pero sin vuelta) 15
al recreo de desclavarme de la pizarra
y saltar por la escalera al fin resucitada.
Último día, las rejas se levantan,
y en este valle ameno
nubes, sepan que canto 20
sepan que canto, bestias
(Di Paolo, 2023, p. 117)

La locutora se dirige a dos alocutarios plurales: 1) las nubes y 2) las bestias. La poliacroasis antitética está ostensible en el texto, porque existe una oposición orientacional (Lakoff & Johnson, 2005) entre las primeras (asociadas con el mundo de arriba) y las segundas (vinculadas al mundo de abajo). Dicha disociación de las nociones (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008) establece una antinomia entre el eje del deseo («este valle ameno») y el de la realidad (determinada por su penosa función de profesora en una escuela).

El poema puede dividirse en dos segmentos. El primero (vv. 1-13) supone un diagnóstico de la deplorable situación de la maestra en el aula. El segundo (vv. 14-21) implica una ruptura de ese entorno de opresión y ello trae como secuela el cuestionamiento de la rutina laboral, signada por la imposición de los mecanismos de control por parte del poder hegemónico y burocrático: «Ya no la tarjeta en la tostadora horaria / saltando con su tardanza al rojo vivo».

Un aspecto fundamental por considerar es la perspectiva femenina que cobra relieve en el discurso poético. En efecto, la locutora deconstruye la locución bíblica *ecce homo* (he aquí el hombre) y la transforma en *ecce femina* (he aquí la mujer); asimismo, la expresión «desclavarse de la pizarra» constituye un quiebre en relación con la idea de «desclavarse de la cruz». Se trata de una suerte de reescritura, desde la óptica de una mujer, de ciertos episodios bíblicos. Estos aspectos merecerían un mayor desarrollo y, sin duda, rebasan el principal objetivo de nuestra investigación sobre la poliacroasis en la poesía hispanoamericana.

CODA

La obra de Tomás Albaladejo es una de las más representativas de la teoría retórica contemporánea no solo en Iberoamérica, sino en el ámbito mundial. Categorías como «análisis interdiscursivo», «poliacroasis», «literatura ectópica», «motor metafórico», entre otras, han sido fundamentales para el desarrollo de la Retórica Cultural. Nuestra contribución se ha detenido en el abordaje de cinco poetas latinoamericanos: César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Wáshington Delgado y Rossella Di Paolo. A partir de ello, sostenemos que existe el fenómeno de la poliacroasis en *España, aparta de mí este cáliz*, *Canto general*, *La estación violenta*, *Para vivir mañana* y *Piel alzada*. Para corroborar ello, hemos examinado «Himno a los voluntarios de la República», «Alturas de Macchu Picchu», «El cántaro roto», «Los pensamientos puros» y «Profesora de Lengua y Literatura -ex» a fin de reparar en el funcionamiento de la poliacroasis sinecdóquica y la antitética, según sea el caso. Así se ha puesto de relieve la enorme utilidad de una categoría teórica, formulada por Albaladejo, para el análisis de textos poéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADÁN, M. (1983). *Poemas escogidos*. Mosca Azul Editores.

ALBALADEJO, T. (2000). Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana. En M. Labiano Ilundain, A. López Eire & A. Miguel Seoane Pardo (Eds.), *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso internacional, Salamanca, noviembre 1997* (Vol. 3) (pp. 11-21). Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica.

ALBALADEJO, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta poética*, *29*(2), 245-275.

ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural. *Castilla. Estudios de literatura*, (0), 1-26. https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/12153/Castilla-2009-0-PoliacroasisRepresentacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ALBALADEJO, T. (2012). Retórica, política y comunicación digital. La ampliación de la poliacroasis. En E. del Río Sanz, M. del C. Ruiz de la Cierva y T. Albaladejo (Eds.), *Retórica y política. Los discursos de la construcción de la sociedad* (pp. 49-66). Instituto de Estudios Riojanos; Ayuntamiento de Calahorra.

ALBALADEJO, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario. *Tonos digital*, (25), 1-21. http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974/622

ANDERSON, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

ARAYA, G. (1978). El *Canto general* de Neruda: poema épico-lírico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 4*(7/8), 119-152.

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

BAJTÍN, M. (2012). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.

BAUMAN, Z. (2006). *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo XXI.

BOTTIROLI, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofía*. Bollati Boringhieri.

BOTTIROLI, G. (1997). *Teoria dello stile*. La Nuova Italia.

BUENO, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Latinoamericana Editores.

COSTA, R. (1979). *La poesía de Pablo Neruda*. Andrés Bello.

DARÍO, R. (2001). *Poesías completas*. RBA.

DELGADO, W. (2008). *Obras completas* (Tomo I). Universidad de Lima.

DI PAOLO, R. (2023). *Poesía reunida (1985-2016).* Fondo de Cultura Económica.

ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. P. L. Villanueva Editor.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2ª ed.). Universidad de Ciencias y Humanidades.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado.* Ornitorrino Editores; Fondo Editorial de la UNASAM.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2014a). La poliacroasis y el referente prehispánico en "Alturas de Macchu Picchu" de Pablo Neruda. *Alma Mater*, (1), 19-26. https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/alma/article/view/11863/10586

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2014b). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo.* Universidad Ricardo Palma; Cátedra Vallejo.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2015). El referente prehispánico y la poliacroasis en *La estación violenta* (1948-1957) de Octavio Paz. *Tonos Digital*, (29), 1-19. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/46243/1/El%20referente%20prehispanico.pdf

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (69), 367-377. https://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/748

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2024). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2ª ed.). Universidad de Lima.

FERRARI, A. (1998). *El universo poético de César Vallejo*. Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.

GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Cátedra.

GONZÁLEZ VIGIL, R. (2009). *Claves para leer a César Vallejo*. Editorial San Marcos.

LAFAYE, J. (2013). *Octavio Paz en la deriva de la modernidad*. Fondo de Cultura Económica.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2003). *Metaphors We Live by*. University of Chicago Press.

LOTMAN, Y. M. (1996). *La semiosfera 1. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.

LOTMAN, Y. M. (2011). *Estructura del texto artístico.* Akal.

LOYOLA, H. (1999). Neruda moderno/ Neruda posmoderno. *América sin nombre*, (1), 21-32.

MONTES, H. (1974). *Para leer a Neruda*. Francisco de Aguirre.

NERUDA, P. (1980). *Canto general*. Bruguera.

PAZ, O. (2003). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. Fondo de Cultura Económica.

PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS-TYTECA, L. (2008). *Traité de l'argumentation*. *La nouvelle rhétorique*. Éditions de l'Université de Bruxelles.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1966). *El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda*. Losada.

SAINZ, E. (Ed.) (2013). *Octavio Paz*. Casa de las Américas, Fondo Editorial.

SANTÍ, E. M. (Ed.) (2009). *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Universidad Nacional Autónoma de México; Ediciones Era.

SCHOPF, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre poesía en Chile*. Lom.

SICARD, A. (2011). *El mar y la ceniza. Nuevas aproximaciones a la poesía de Pablo Neruda*. Lom.

SICARD, A. (2015). *César Vallejo: el poeta de la carencia*. Editorial Cátedra Vallejo.

TÖNNIES, F. (1947). *Comunidad y sociedad*. Losada.

VALLEJO, C. (2023). *Poesía completa*. Ediciones Copé.

VERANI, H. (2013). *Octavio Paz: el poema como caminata*. Fondo de Cultura Económica.

VICH, V. (2021). *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*. Editorial Horizonte.

VILLEGAS, J. (1976). *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*. Planeta.

ALIANZAS AFECTIVAS Y TRADUCCIONES TERRITORIALES: LA MASACRE TICUNA (1988) EN EL *PROGRAMA DE ÍNDIO*

AFFECTIVE ALLIANCES AND TERRITORIAL TRANSLATIONS: THE TIKUNA MASSACRE (1988) IN *THE INDIAN PROGRAM*

Christian Elguera Olortegui
Marist College
christian.elgueraolortegui@marist.edu
https://orcid.org/0000-0003-1209-9370
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.225

Fecha de recepción: 07.07.24 | Fecha de aceptación: 09.10.24

RESUMEN

El *Programa de Índio* —un programa de radio creado por la União das Nações Indígenas (UNI)— dedicó numerosos episodios a informar sobre la Masacre de Capacete, un atentado en contra del pueblo Ticuna en 1988. Asimismo, el programa cubrió las sesiones del Tribunal Ticuna, en las cuales un grupo de abogados denunciaron el ataque. Considerando este panorama, sostengo que las transmisiones del *Programa de Índio* pueden ser entendidas como alianzas afectivas en una dimensión política. Para comprender este tipo específico de alianzas, propongo el concepto de traducciones territoriales. En resumen, las traducciones territoriales, difundidas a través de las ondas radiales, buscaron transmitir códigos culturales indígenas para producir relaciones entre poblaciones Amerindias y agentes sociales alrededor del país. Mediante la producción de tales alianzas, el *Programa de Índio* trató de proteger las vidas y los derechos territoriales de los pueblos indígenas en la Amazonia Brasileña.

PALABRAS CLAVE: Alianzas afectivas, traducciones territoriales, Masacre de Capacete, Ailton Krenak, *Programa de Índio*.

ABSTRACT

Programa de Índio —a radio show created and produced by the Union of Indigenous Nations (UNI)— dedicated numerous episodes to inform about the Capacete Massacre, an ambush led by colonizers against Ticuna subjects in 1988. The program also covered the sessions of the Ticuna Court, in which lawyers condemned the onslaught. In light of this, I contend that the Indian Program´s transmissions could be understood as affective alliances in a political dimension. To comprehend this specific type of alliance, I coin the term Territorial Translations. In sum, the territorial translations, diffused by the radio broadcast, sought to transmit Indigenous cultural codes for forging tight relationships between Amerindian populations and social agents across the country. Through the production of such alliances, *Programa de Índio* tried to protect the lives and territorial rights of Native peoples in the Brazilian Amazon.

KEYWORDS: Affective Alliances, Territorial Translations, Capacete Massacre, Ailton Krenak, *Programa de Índio*.

> Seria interessante perceber alguns detalhes que os Ticuna trouxeram agora e que ajudam a compreender bastante a realidade da Amazônia onde o povo Ticuna habita e onde ocorreu esse conflito. A gente Ticuna ocupa um território tradicional as margens de um rio muito grande, que é o Rio Solimões, e que tem uma infinidade de lagos, uma região de muitos lagos onde a gente não indígena, os ribeirinhos que moram perto do Solimões sempre pescaram junto com os Ticuna. E também é uma região que tem a seringa e os trabalhadores não-índios daquela região faziam estrada da seringa, também tiraram seringa na terra dos Ticuna, junto como os Ticuna, e isso nunca foi motivo de conflito, de guerra entre os Ticuna. Não existe na realidade, ali no Solimões, nenhum clima de hostilidade assim racial ao Povo Ticuna, inclusive porque eles são maioria [...], por tanto a gente Ticuna que ao longo desses municípios às margens do Solimões eles são a maioria expressiva, eu um povo que tem uma cultura muito intensa, eles são muito percebidos pela população regional e esse conflito agora ele foi muito manipulado, foi manipulado por estruturas de poder local que tem interesse nas terras Ticuna, que tiram madeira, que devastam floresta nas áreas Ticuna, que invadem os lagos de pesca dos Ticuna.[1]

Con estas palabras, Ailton Krenak, líder indígena y presentador del *Programa de Índio*, explicaba las causas que provocaron el atentado contra el pueblo Ticuna el 28 de marzo de 1988. Este acto de violencia fue conocido como la masacre de Capacete. Krenak remarcó que, en la vida cotidiana de la región, los Ticuna mantenían una cercana y dinámica relación con personas no-indígenas, tales como los *ribeirinhos* y *seringueiros*. Sin embargo, esta interacción social fue interrumpida por el inicio de prácticas extractivistas; así, el aumento del extractivismo causó la invasión de tierras, la destrucción de ecosistemas y el homicidio de pobladores indígenas. El clímax de esta tensión ocurrió en aquel marzo de 1988, específicamente en uno de los ríos que cruza el municipio de Benjamin Constant (provincia de Amazonas en Brasil). Se trató de una emboscada liderada por Oscar de Almeida Castelo Branco, quien manejaba un barco desde el cual veinte hombres armados dispararon a un grupo de indígenas de origen Ticuna. El saldo fue la muerte de 14 miembros del pueblo, además de 23 heridos. En aras de denunciar este ataque, el *Programa de Índio* —un programa de radio creado por la União das Nações Indígenas (UNI)— dedicó numerosos episodios a informar sobre los motivos de este atentado y cubrió el desarrollo del Tribunal Ticuna, en el cual los miembros de este pueblo presentaron una denuncia oficial en contra del Gobierno brasileño de esa época. Considerando este panorama, propongo que la cobertura del *Programa de Índio* sobre la masacre de Capacete puede considerarse un caso específico de alianza afectiva. Al respecto, las reflexiones de Ailton Krenak son esenciales para mi lectura. Describiendo las redes nacionales y globales que fue creando entre 1980 y 1990, Krenak subraya que

[1] Cito las declaraciones de los participantes del programa respetando y siendo fiel a su forma de hablar.

esto fue posible gracias a una producción de redes o alianzas afectivas entre sujetos indígenas y aliados estratégicamente elegidos, que bien podían ser miembros de organizaciones humanitarias o los *punks* de Alemania e Inglaterra (Krenak, 2015, p. 252). En la presente pesquisa, me centro en lo que considero un tipo concreto de alianza afectiva que llamo traducción territorial, y que tuvo por objetivo la defensa de vidas y tierras amerindias en la Amazonia brasileña.[2]

Es importante precisar que mi concepción de traducción excede los marcos de una comprensión lingüística. No entenderé aquí la traducción como una actividad que transita entre una lengua de llegada y una lengua de partida. Más bien, entiendo por traducción territorial una forma de alianza afectiva que se basa en la transmisión de códigos indígenas —desde las aldeas amazónicas hacia los centros urbanos— a fin de promover la producción de interacciones con una variedad de agentes sociales. Para producir alianzas, en el terreno sociopolítico, con instituciones brasileñas e internacionales y para expandir las demandas indígenas a escala nacional e internacional, es preciso trasladar/traducir tradiciones y saberes amerindios.

Fue a través de alianzas afectivas —entendidas en su espesura política, es decir, como traducciones territoriales— que Krenak y la UNI recibieron apoyo político y financiero desde diversas partes de Brasil y del mundo. La extensión geográfica de las alianzas se debió al uso de recursos y plataformas que activaron la difusión de las voces indígenas. Ailton Krenak, como uno de los fundadores de la UNI, identificó tempranamente la importancia de medios de comunicación occidentales para fortalecer los clamores de las poblaciones amerindias en la década de 1980. Este contexto histórico —el retorno a la democracia en 1985— fue además un momento clave para expandir y empoderar la labor de líderes indígenas luego de la hegemonía indigenista y las legislaciones dictatoriales impuestas sobre las comunidades amerindias.[3] Así las cosas, el *Jornal Índigena* fue el primer intento de Krenak por divulgar las demandas de estos pueblos al público brasileño entre 1984 y 1985. Posteriormente, en aras de transmitir su

[2] El concepto de traducción territorial fue propuesto por Christian Elguera en su tesis doctoral *Traducciones territoriales: la defensa de territorios indígenas en Perú y en Brasil* (The University of Texas at Austin, agosto 2020). Para una comprensión de este concepto, tanto en su dimensión onto-epistémica, su horizonte de diplomacia política y su impacto social en contextos de colonización, ver Elguera (2021, 2023).

[3] En *Brazil Imagined*, Sadlier (2008) ofrece un panorama de las numerosas representaciones indígenas realizadas por intelectuales brasileños no-indígenas tanto en los periodos del romanticismo y el modernismo. Por su parte, en su libro *Native and National in Brazil*, Tracy Devine Guzman (2013) propone hablar de «post-indigenismo» para entender cómo intelectuales indígenas luchan por su soberanía cultural y política en el Brasil contemporáneo.

mensaje a una audiencia mucho más amplia, Krenak y la UNI crearon el *Programa de Índio* en junio de 1985.

En efecto, *Programa de Índio* significó una ampliación de contactos culturales entre las propias comunidades indígenas, de tal modo que representantes de los pueblos Yanomami, Macuxi, Kayapó, entre otros, participaron en los episodios.[4] De igual modo, las transmisiones radiales incluyeron entrevistas con antropólogos, políticos y académicos brasileños. Esta diversidad de participantes revela que la interacción con aliados fue una práctica constante del *Programa de Índio*. En tal sentido, considero que cada programa es un caso de traducción territorial que consistió en la producción y articulación de una cadena de agentes heterogéneos que, a su vez, abarcan desde el uso de soportes tecnológicos hasta negociaciones con académicos y abogados. Para entender las transmisiones del *Programa de Índio* como traducciones territoriales, considero útil dialogar también con los trabajos de Bruno Latour (2005) y Michel Callon (1984). Ambos autores franceses son considerados los fundadores de la Teoría del Actor-Red, la cual propone que las relaciones sociales son un ensamblaje de agentes humanos y no-humanos. Un caso ejemplar de esta teoría la encontramos en el artículo «Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay» (1984). En este trabajo, Michel Callon plantea un modelo de traducción que se basa en un incesante acoplamiento entre pescadores, larvas, oleajes y moluscos,[5] lo cual revela la multiplicidad de los agentes imbricados en un proceso de traducción. Siguiendo este modelo, propongo que los episodios del *Programa de Índio*, dedicados a la masacre de Capacete, deben ser entendidos como una articulación/negociación de agentes sociales. Esto puede apreciarse con mayor claridad en la transmisión del Tribunal Ticuna. Dichos episodios reprodujeron tanto los testimonios de sobrevivientes nativos como las denuncias leídas por los legistas que defendían a este pueblo.

Ahora bien, el presente trabajo se divide en cuatro secciones. Primero, brindo información sobre el origen y el contexto del *Programa de Índio*, lo que permitirá comprender su rol esencial en la lucha de los pueblos indígenas por exigir derechos

[4] Es importante subrayar que el origen de la UNI se debió a estas interacciones entre miembros de diversas comunidades amerindias. Como anota Seth Garfield (2001), «a group of Terena, Xavante, Bororo, Pataxó and Tuxa students studying in Brasilia formed the União das Nações Indígenas» (p. 567).
[5] Bruno Latour (2005) ha explicado que el origen de la Teoría del Actor-Red se basa en una concepción social de la traducción.

políticos y defender sus tierras amenazadas por el colonialismo en Brasil.[6] Segundo, ofrezco una explicación del concepto de traducción territorial, como un tipo específico de alianza afectiva. Tercero, analizo los sucesos de la masacre de Capacete y las formas en que el *Programa de Índio* difundió este ataque y apoyo a los sobrevivientes Ticuna. Finalmente, subrayo las concepciones territoriales del pueblo Ticuna —explicadas durante las transmisiones del *Programa de Índio*— con el objeto de aclarar que la masacre de Capacete fue un conflicto medioambiental que también reflejaba las tensiones entre extractivismo y saberes ancestrales.

LA LUCHA DEL *PROGRAMA DE ÍNDIO*

Desde mediados de 1980, el Núcleo de Cultura Indígena de la União das Nações Indígenas, comenzó una defensa de los derechos de los pueblos amerindios en Brasil. A través del uso de diarios y medios radiales, la UNI ayudaba a resguardar la integridad de las naciones Yanomami, Ticuna, Kaiowá, entre otras. Al respecto, hay que enfatizar en el rol de Ailton Krenak. Este activista e intelectual, oriundo del pueblo Krenak, de Minas Gerais, es uno de los principales defensores de las tierras y vidas de los pueblos originarios en Brasil. Actualmente, es reconocido a nivel mundial como un dirigente, un ambientalista y un escritor cuyas obras son leídas y estimadas, tales como *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020) y *Futuro ancestral* (2022). Entre 1985 y 1991, Krenak se dedicaba a presentar, una vez por semana, el *Programa del Índio.* Transmitido por las emisoras de la radio de la Universidade de São Paulo (USP), dicho programa fue un dispositivo esencial para denunciar las violencias estatales y extractivistas contra las tierras y las vidas indígenas, así como para crear un imaginario de comunidad intertribal. Debido a su experiencia periodística, María Angela Pappiani fue la productora y encargada de las ediciones de cada episodio. En un inicio, las transmisiones se realizaban en el estudio de la USP; luego, el Instituto Sedes Sapientiae ofreció una oficina a la UNI para que, desde allí, pudieran grabarse los programas. Así, las transmisiones persistieron en su esfuerzo por «amansar o branco», frase acuñada por Krenak para explicar cómo la UNI intentaba generar diálogos con la esfera pública brasileña. En tal sentido, el historiador Manuel Coelho Albuquerque (2012) ha anotado que: «O programa trazia, acima de tudo, uma intencionalidade educativa: informar, cativar, ganhar afetuosamente Índios e não Índios, convidar os ouvintes para um

[6] Para más información sobre el *Programa de Índio*, revisar los trabajos de Pappiani (2012), Albuquerque (2012) y Elguera (2022).

mergulho no universo indígena, sensibilizá-los pela conversa informal» (p. 10). Fue un gesto desafiante educar a los colectivos «brancos». Se buscaba demostrar que los sujetos indígenas eran dueños de conocimientos y sistemas políticos propios, que eran capaces de hablar con la nación, de criticar a sus autoridades y defender sus derechos. En estos aspectos reside la importancia del título de esta plataforma radial. Considerando la tradición de violencia ante las naciones indígenas en Brasil, la expresión «de índio» se refiere a una actividad mal hecha, estropeada y tiene un sentido extremadamente peyorativo. Entonces, este nombre, *Programa de Índio*, fue escogido para desafiar el colonialismo promovido por la dictadura brasileña en contra de las poblaciones amerindias.[7]

Sobre esta violencia dictatorial, mencionemos algunos ejemplos. En 1969, los militares crearon el reformatorio Krenak, donde los sujetos indígenas recluidos eran explotados y sometidos a diversas torturas. Asimismo, la dictadura promovió el exterminio del pueblo Waimiri Atroari en 1974. En *Victims of the Miracle*, Shelton H. Davis recuerda que la construcción de la carretera Trans-Amazónica entre 1970 y 1974, como parte de las políticas desarrollistas de la dictadura, provocó la destrucción de aldeas Parakanã y Kreen-Akarore (1977, p. 76). Finalmente, el presidente João Baptista Figueiredo, en 1983, firmó la exposición de motivos N.° 055 que incentivaba el avance de la industria minera en territorios nativos. La UNI confrontó estas prácticas de colonización y buscó demostrar, en el contexto del retorno a la democracia, que los sujetos indígenas podían participar en la vida política del país, organizaban protestas, viajaban a Europa y Estados Unidos; de tal manera, afirmaba que no eran, y nunca fueron, unas «crianças», sino ciudadanos con derechos.[8]

Programa de Índio creó un frente de alianzas y solidaridades capaces de confrontar las políticas coloniales del estado brasileño tanto en el periodo del tránsito hacia la democracia como durante el gobierno de José Sarney. Es decir, la radio ayudó a reforzar la agencia del movimiento indígena en un periodo de transformaciones políticas en el país. En ese orden de ideas, *Programa de Índio* se dedicó a producir alianzas

[7] Las políticas indigenistas de la dictadura buscaron la integración/aculturación de los pueblos indígenas a la sociedad brasileña. Como bien apunta Michelle Reis de Macedo (2023): «para a Ditadura Civil-Militar, os modos de vida indígena eram considerados empecilhos ao progresso do país e precisavam ser superados» (p. 10).

[8] Durante la dictadura, la noción de *criança* fue usada para negar los derechos de los sujetos indígenas. Sobre el estatuto legal de los pueblos amerindios durante la dictadura militar, es indispensable revisar el libro *Os direitos do Índio*, editado por Manuela Carneiro da Cunha en 1987.

afectivas, esto es, redes construidas mediante contactos estratégicos, negociaciones e inclusiones que tenían como prioridad fortalecer y difundir los reclamos indígenas. Krenak (2015) explica este proceso en la siguiente cita:

> A gente foi qualificando esses aliados, buscava aliar esses tipos de competência que achava importante para nós, e sabia também que os índios não iam fazer isso. Nenhum de nós ia virar especialista e ficar na Europa fazendo opinião pública, mas íamos ter aliados que fariam isso na Europa, na língua deles, no país deles. A gente sabia que éramos poucos e não tinha gente para ocupar todos os espaços, então tivemos que nós replicar nos nossos aliados. (pp. 250-251)

En este trabajo considero que las traducciones territoriales son una forma de producir alianzas afectivas, según lo planteado por Krenak. Como una expresión de las alianzas afectivas, las traducciones territoriales difundidas por el *Programa de Índio* se basaban en dos ejes. Primero, cada discurso de Krenak, cada sección musical, cada entrevista y grabación, buscaba transmitir epistemes y prácticas basadas en las relaciones de los pueblos indígenas y sus territorios. Segundo, el objetivo de dicha transmisión era forjar redes con aliados a escala nacional y así fortalecer las demandas indígenas, especialmente durante el proceso de la Asamblea Constituyente en Brasil.

Como primera prioridad, la UNI y el *Programa de Índio* tejieron alianzas entre los propios pueblos indígenas de Brasil, de modo que pudieran articularse diferentes experiencias culturales y diversas exigencias políticas. En cada *show* radial se difundieron las tradiciones, canciones y conflictos de los Suruí, Macuxi, Xavante, Kaxinawá o Maxakali, entre otros. Se trataba de crear un sentido comunitario de indigenidad para reforzar las demandas de cada pueblo.[9] Por ello, esta experiencia radial posibilitó un proceso de visibilidad y audibilidad de los conflictos territoriales que numerosas naciones amerindias venían sufriendo ante los proyectos de desarrollo nacional y el colonialismo liderado por *fazendeiros*, *madeireiros* y *garimpeiros*. Miembros de las poblaciones Yanomami, Krenak, Kayapo, por ejemplo, pudieron traducir/transmitir sus propias tradiciones, sus propios afectos y agendas políticas para confrontar prácticas de exterminio, tales como invasiones, masacres o genocidio cultural. A través de cada programa, los oyentes que escuchaban las traducciones conocían la crueldad de la colonización en las *aldeias* y, en paralelo, percibían otras concepciones territoriales y

[9] Para la UNI, fue preeminente que los miembros de cada pueblo amerindio pudieran conocerse. Con este fin, apoyaron una serie de encuentros, tales como un congreso de pueblos indígenas de Minas Gerais en 1984.

otras formas de ocupación ancestral basadas en las relaciones entre colectivos humanos y no-humanos.

Asimismo, para lograr defender sus tierras, los organizadores del P*rograma de Índio* reconocieron que era primordial no rechazar las interacciones con grupos no-indígenas. Por el contrario, cada transmisión buscaba producir alianzas con la esfera pública brasileña e internacional en diálogo con corrientes académicas de la antropología, con discursos ecológicos o indigenistas. La forma en que la UNI y el *Programa de Índio* se acoplaron a estos lineamientos destaca la creatividad de los líderes indígenas para aprehender y resemantizar a su favor códigos culturales de raíz occidental a fin de confrontar jerarquías de poder.[10] En el caso que analizaré en este artículo, los sobrevivientes Ticunas de la masacre de Capacete pudieron expandir sus denuncias gracias al formato radial, la grabación de entrevistas y la transmisión de sus declaraciones. De esta manera, los programas radiales fueron una herramienta que les permitió transmitir sus memorias del atentado y diseminar sus formas de sentir, comprender y habitar sus territorios. La finalidad de este proceso fue promover alianzas con las audiencias brasileñas, generar una comunidad de aliados que sintieran el dolor, pero también las resistencias del pueblo Ticuna.

ALIANZAS AFECTIVAS O CÓMO CREAR REDES CON AGENTES SOCIALES

¿Cómo entender la producción de negociaciones políticas y relaciones diplomáticas desde una toma de posición indígena? Para formular una respuesta me baso en la noción de red expuesta por Ailton Krenak y que él llamó «alianzas afectivas». Durante una entrevista con Sergio Coh en 2013, titulada «Eu e minhas circunstâncias», Krenak explicó la dinámica de las alianzas afectivas en la década de 1980 y cómo éstas potenciaban su lucha, protegían su seguridad y se basaban en un principio de confianza:

> Eu já experimentava a atuação em rede, porque sabia que estava no Brasil, no Mato Grosso, mas tinha um cara na Holanda que não falava português, nem eu holandês, mas que sabia que eu estava fazendo aquela trajetória e ele estava divulgando aquilo. Eu tinha certeza que ele estava fazendo isso, e que aquilo resultava em potência para o que eu

[10] Analizando el trabajo de Denilson Baniwa en años recientes, Jamille Pinheiro Dias, con agudeza, observa lo siguiente acerca de cómo artistas indígenas desafían discursos y prácticas de poder. En un notable pasaje, Dias (2022) acota: «While it may look as a contradiction, the fact that Baniwa and other Indigenous artist in Brazil are using museums —the very spaces that have historically excluded them from the art canon— as platforms to showcase their works is a conscious effort to subvert the authority of dominant forms of representation» (p. 151). A pesar de esta lectura, cabe preguntarse si las obras de artistas indígenas como Baniwa no terminan replicando un discurso multicultural de inclusión en los museos occidentales, lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2010) llama —hablando de las elites bolivianas— «un discurso retórico y esencialista, centrado en la noción de 'pueblos originarios'» (p. 58).

> estava fazendo. Isso é rede. Na mesma hora que eu estava indo para uma situação de risco, que amanhã eu poderia estar preso ou morto, tinha um cara levantando fundos lá na Holanda para eu continuar fazendo hoje, amanhã e depois de amanhã. Isso é rede, cara. E não tinha contrato, protocolo. Era uma relação de confiança, que eu chamei de alianças afetivas (Krenak, 2015, p. 251).

En esta cita es importante advertir cómo Krenak acentúa que estas alianzas contribuyeron a conservar su seguridad personal en los años de 1980. La frase «amanhã eu poderia estar preso ou morto» hace alusión, por un lado, al control bajo el que vivieron los pueblos indígenas dentro de un régimen dictatorial de 21 años, siempre vigilados y tutelados según estamentos legales;[11] por otro lado, estas palabras resumen los numerosos ataques que recibió Krenak a lo largo de su trabajo en la UNI, siempre viviendo entre amenazas y represiones que tenían por objetivo impedir o disminuir el empoderamiento amerindio en aquellos años.[12] Además, resulta necesario detenerse en la expresión «uma relação de confiança». En consecuencia, Krenak no buscaba tejer las alianzas con la ciudadanía brasileña de un modo impersonal, como si tratara con entidades abstractas, ni tampoco reproducir las relaciones jerárquicas que los pueblos indígenas habían mantenido con instituciones estatales, verbigracia la FUNAI.[13] Finalmente, el adjetivo «afetivas» remarca la forma en que se producían estas alianzas: para establecer lazos era indispensable cimentar una relación de cercanía y solidaridad.

En una conversación con Eugênio Bucci y Alípio Freire en 1989, titulada «Receber sonhos», Ailton Krenak detalla una lista de aliados que apoyaron las luchas de la UNI, y destaca los casos de Sedes Sapientiae y el Movimiento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. En la misma entrevista leemos esta importante acotación de Krenak sobre las características de las alianzas afectivas: «as alianças afetivas são feitas com base em outros princípios: identidade, conhecimento, respeito mútuo, amizade e uma profunda

[11] Álvaro Tukano (1984), fundador de la UNI y uno de los líderes indígenas más respetados en Brasil, indicó que: «A união entre os Índios é necessário, porque somos muito avistados pela civilização» (p. 2). Ser «avistados» se refiere aquí a la forma en que la dictadura observaba a las naciones indígenas para controlarlas. La dictadura buscó un control basado en la producción de archivos, de tal modo que pudieran conocer cada actividad sobre los pueblos indígenas. Al respecto, recordemos que «[O]ne of the divisions of the Conselho de Segurança Nacional (National Security Council) conducted studies, elaborated reports, and formulated policy on matters concerning indigenous populations, Amazonian settlement, and land conflicts» (Garfield, 2001, p. 142).

[12] En la entrevista citada, Krenak (2015) confiesa: «O governo começou a criminalizar algumas dessas lideranças indígenas. Eu mesmo, em vários momentos, sofri constrangimento. Se existisse a palavra bullying, eu diria que era bulinado o tempo todo, porque quase todo gol que eu tentava fazer, vinha um cara me canelando. Eu recebia cartão vermelho, canelada e tudo» (p. 253).

[13] La FUNAI ha sido una entidad que ha ejercido relaciones paternalistas con los pueblos amerindios de Brasil, ya que dicha institución surgió para legitimar y fortalecer el rol tutelar del gobierno en las comunidades indígenas. Sobre este punto, João Pacheco de Oliveira (2014) enfatiza que «[A] tutela é uma forma de dominação» (p. 130).

compreensão do outro» (1989, p. 10). Considerando tales palabras sobre su lucha en los años 80, es plausible sostener que los episodios del *Programa de Índio* son casos de alianzas afectivas en una dimensión sociopolítica, vale decir, una modalidad específica que llamo traducción territorial. En resumen, entiendo por traducción territorial a una práctica de transmisión cultural que tuvo por objetivo una interacción política entre pueblos indígenas y la esfera pública brasileña. La traducción territorial —entendida como una expresión política de las alianzas afectivas— buscó reforzar y difundir la lucha de los pueblos indígenas por derechos constitucionales y la demarcación de sus tierras. De esta manera, en el caso específico del *Programa de Índio*, los episodios aspiraban a que el público sintiera una proximidad hacia los pueblos indígenas, que cada oyente pudiera percibir los efectos de sus reclamos y acaso sentirse animado a apoyar su causa. Dichos aspectos demuestran el espesor sociopolítico de las alianzas afectivas, tal como Krenak enfatizaba recordando su trabajo en los años 80. Como ejemplos podemos mencionar las transmisiones en las que Davi Kopenawa describió sus viajes a Europa (Elguera 2016), las entrevistas con Apolônio Xocó sobre los conflictos territoriales de su pueblo y las conversaciones con Biraci Yawanawá acerca de su participación en el Congresso do Instituto Indigenista Interamericano (New Mexico, USA).

En escritos y entrevistas recientes, Ailton Krenak ha resaltado que las alianzas afectivas también ocurren entre colectivos humanos y los múltiples seres que habitan los territorios indígenas, de ahí que pueda hablarse de alianzas afectivas con los ríos. En una entrevista reciente, Krenak remarca este punto:

> As possibilidades de aliança não se dão só no plano das relações sociopolíticas, no plano das idéias, no que e possível estabelecer de colaboração entre uma nação e outra, entre uma sociedade e outra. Quando eu vou a um riacho, a uma fonte, naquela nascente eu estabeleço uma relação com ela [...] e uma dádiva maravilhosa, que me conecta com outras possibilidades de relação com as pedras, com as montanhas, com a floresta. (2017, p. 64)

En el cuarto capítulo de *Futuro ancestral* (2022), Krenak propone que las alianzas afectivas son una alternativa ante las alianzas propias de un sindicato o un partido en la sociedad occidental. Plantear este contraste le permite afirmar lo siguiente:

> fui experimentar a dança das alianças afetivas, que envolve a mim e uma constelação de pessoas e seres na qual eu desapareço: não preciso mais ser uma entidade política, posso ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos. (p. 42)

De acuerdo con este planteamiento, las alianzas afectivas carecerían de un horizonte político (en el sentido de *polis*) o, más exactamente, su búsqueda ya no sería construir redes políticas solo en la esfera pública. Más bien, esta nueva concepción de alianza se basa en interacciones ontológicas que hacen posible «experimentar o encontro com a montanha não como uma abstração, mas como una dinâmica de afetos» (2022, p. 42).

Sitúo esta investigación en la línea de las alianzas afectivas que tienen un objetivo sociopolítico y que he llamado traducción territorial en diálogo con las declaraciones de Krenak en 1989. Traducir saberes tiene una finalidad concreta en el campo de las relaciones de poder, a saber: establecer negociaciones con las clases intelectuales y políticas del país, tal como demostraré en las siguientes páginas. Así, las alianzas —en su amplitud política— fueron fundamentales para empoderar la participación de los líderes indígenas en el giro democrático del país. Daniel Munduruku, en *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*, enfatiza que las alianzas fueron primordiales para la obtención de derechos territoriales y ciudadanos. Acota Munduruku (2012) que: «Está claro que, sem o apoio das entidades de classes ou das instituições religiosas, o Movimento Indígena não teria acontecido com a força e continuidade necessárias para fazer frente às suas demandas sociais» (p.188). La necesidad de producir alianzas fue también resaltada por Jorge Terena. Durante la segunda reunión de la «Subcomissão dos Negros, Populações Indígenas, Pessoas Deficientes e Minorias» (9 de abril de 1987), Terena señaló que:[14]

> nós [Índios] não temos nenhum representante legítimo aqui dentro desta Casa [o Congresso], mas nós temos vários aliados, tanto deputados como Senadores, porque realmente nós precisamos de um maior número de aliados aqui dentro, para que nós possamos realmente conseguir colocar dentro da constituição os nossos direitos. (como se cita en Lacerda, 2008, p. 56)

Siguiendo las palabras de este líder, considero que la traducción territorial —como un tipo de alianza afectiva— fue una práctica urgente en un contexto de jerarquías de poder a nivel político. Recordemos que, en las elecciones de la Cámara Federal de 1986, ningún candidato indígena fue elegido. La UNI había lanzado las candidaturas de Mário Juruna, Idjahuri Karajá, Marcos Terena, Álvaro Tukano, Biraci Yawananá, Gilberto Macuxi y Davi Yanomami. A pesar de contar con el apoyo del Partido dos Trabalhadores,

[14] Esta Sub-Comisión estaba encargada de redactar los capítulos constitucionales concernientes a los derechos indígenas.

la campaña de estos líderes, bajo el lema «Votar no Índio é um ato de legítima defesa», no logró ningún resultado. Teniendo en cuenta este panorama, la UNI comenzó a crear redes de negociación con una variedad de agentes para tener injerencia en las decisiones de la recién formada Asamblea Constituyente.

Es en este punto que la traducción territorial no debe ser entendida solo como una transmisión cultural, epistémica y ontológica, pues, para forjar alianzas, no solo basta compartir saberes y afectos. Como demuestran las actividades de la UNI, y los episodios del *Programa de Índio* en los momentos del debate constitucional, los sujetos indígenas identificaron que era preciso forjar negociaciones concretas con múltiples agentes sociales que pudieran defender y hacer visibles sus derechos. En aras de entender este proceso, considero pertinente dialogar con los conceptos propuestos por Bruno Latour y Michael Callon sobre la sociología de la traducción. La traducción, desde este marco, es entendida como una cadena de interacciones con diversos actantes que pueden ser tanto humanos y no-humanos. Dentro del corpus teórico construido por Latour, la traducción es entendida como una relación que «induces two mediators into coexisting» (2005, p. 108). Se trata, como bien explica este autor francés, de «an association between entities which are in no way recognizable as being social in the ordinary manner, except during the brief moment when they are reshuffled together» (p. 65). Cuando Latour habla de una asociación, allende lo que se entiende por «lo social» de modo convencional, se refiere al tipo de contacto entre agentes. Los actantes sociales no existen aislada o estáticamente, sino que funcionan dentro de combinaciones heterogéneas que generan un ensamblaje. Para Latour, las relaciones entre agentes no son momentáneas o no solo influyen en un único individuo, sino que cada agente participa dentro de una cadena de transformaciones. Por ello, comentando el trabajo de Callon citado líneas arriba, Latour enfatiza que: «Scallops make the fisherman do things just as nets placed in the ocean lure the scallops into attaching themselves to the nets and just as data collectors bring together fishermen and scallops in oceanography» (2005, p. 107). Estamos ante una cadena de contactos que va modificando a cada uno de los actantes involucrados y produce nuevas relaciones, las cuales no son casuales o efímeras.

El episodio del *Programa de Índio* transmitido el 5 de junio de 1988 explica, con claridad, cómo los pueblos amerindios produjeron alianzas en un sentido político, es decir, traducciones territoriales. Este episodio celebró que los derechos indígenas habían sido aprobados en la Asamblea Constituyente y que pronto serían reconocidos en la nueva

constitución brasileña. Parte esencial de este logro fue que los sujetos indígenas activaron una cadena de negociaciones con un *corpus* diverso de agentes sociales. Primero, consideremos la movilización de comitivas indígenas que viajaron desde sus aldeas hacia el Planalto de Brasilia, sede donde los políticos del país discutían sobre la nueva carta magna. El programa de ese día (5 de junio) comienza con un canto Kayapó de festejo. La inserción de este sonido ritual al inicio cumple la función de mostrar la presencia de estos sujetos en los espacios donde se debatían las leyes de la nueva constitución, no dentro del Planalto, sino en sus alrededores. Posteriormente, Krenak explica que delegados de los pueblos amerindios se instalaron en la ciudad capital brasileña para tener noticias e interactuar con miembros del Congreso. A continuación, Krenak nos transporta hacia los momentos exactos en que los grupos indígenas interactuaron entre ellos y también con políticos del país antes de aprobarse la constitución. En aquella transmisión, recuerda lo siguiente:

> num setor de chácaras, próximo do centro de Brasília [...] nós instalamos uma aldeia ali, e dali nos deslocávamos diariamente para o Congresso. À noite, nos reuníamos permanentemente também pra discutir, pra avaliar, conseguimos até levar alguns deputados ao nosso acampamento para ouvir a opinião de algumas das lideranças que vieram para Brasília, pra debater conosco. (*Programa de Índio*, 5 de junio de 1988, s/p)

Se advierte en la cita cómo estos grupos nativos propiciaron una fluida y continua cadena de asociaciones con una variedad de diputados, a quienes incluso invitaron a participar de sus reuniones. Rosane Lacerda (2008) confirma esta interacción en su libro *Os povos indígenas na constituinte*. Según la autora, un día antes de la votación en la asamblea —el 24 de mayo de 1988—, «no Congresso Nacional os indios formaram um corredor polonês à entrada do plenário da Câmara, abordando os constituintes que chegavam com a distribuição de material em favor das emendas e destaques favoráveis a seus direitos» (p. 122). Resaltemos que el contacto es aquí mucho más próximo, pues involucra una cercanía corporal (la imagen del corredor polonês) y una presentación de documentos específicos a los aliados. Por lo tanto, considero que *Programa de Índio* del 5 de junio de 1988 buscó mostrar a la audiencia brasileña que la constitución aprobada, y más específicamente la sección dedicada a los pueblos originarios, fue el resultado de una producción de alianzas afectivas, esto es, un proceso de traducciones territoriales basado en las negociaciones entre mediadores indígenas y aliados.

EL TRIBUNAL TICUNA: TRADUCCIÓN TERRITORIAL COMO CADENA DE INTERACCIONES

Un caso histórico de exterminio denunciado por el *Programa de Índio* se trató de la masacre del pueblo Ticuna en la localidad de São Leopoldo (Benjamin Constant, Amazonas), y que fue conocida como la masacre de Capacete, ocurrida el 28 de marzo de 1988. Las muertes de 14 sujetos Ticuna, además de 27 desaparecidos y 23 heridos, fue el resultado del proyecto de exterminio de los madereros ubicados en aquella región. Luego de la masacre, el *Programa de Índio* dedicó diversos episodios para denunciar los asesinatos y difundir las memorias y los reclamos de los Ticuna contra esta emboscada. El soporte radial posibilitó fortalecer las acusaciones de los Ticuna y facilitó la producción de alianzas con políticos e intelectuales brasileños.

El episodio del 10 de abril de 1988 tuvo por objetivo transmitir a la sociedad civil la brutalidad del ataque. Aquel día, Krenak comenzó su transmisión con estas palabras: «Bom dia, ouvintes, *Programa de Índio* está chegando aqui hoje com um tema um pouco pesado, que é o caso que envolveu a gente Ticuna, lá do rio Solimões no Amazonas» (*Programa de Índio*, 18 de abril de 1988, s/p). El presentador explicó que un grupo de madereros, contratados por el colono Oscar Castelo Branco, emboscó por sorpresa a un grupo de Ticunas que, desarmados, navegaban el río Solimões en São Leopoldo.

De acuerdo con Krenak, este asesinato se debió a la negligencia de las autoridades oficiales por demarcar tierras indígenas. En efecto, a pesar de las movilizaciones de la UNI, los miembros de la FUNAI seguían retrasando o interrumpiendo la demarcación de muchas tierras indígenas. Motivados por esta ineficiencia estatal, numerosos colonos iniciaron sus invasiones dentro de estos territorios sin recibir ninguna penalidad. La raíz de la masacre, entonces, se encuentra en las invasiones de los colonos que buscaban explotar recursos naturales en esta región amazónica y cuya violencia era avalada por la ideología desarrollista del Estado brasileño.[15] Tal como explicó Ailton Krenak, en la emisión del día citado, las muertes Ticuna:

[15] El gobierno de José Sarney promovió el *Projeto Calha Norte* en 1985. Debido a esta medida, numerosas tierras ancestrales perdieron su estatus legal y los colonos de la zona se vieron libres de organizar invasiones y matanzas. Sarney, además, aprobó las leyes N.° 94.606 (07/14/1987) y N.° 97.507 (02/13/1989), las cuales legitimaban operaciones extractivistas en los territorios de los pueblos Waimiri-Atroari y Yanomami. Estas leyes, firmadas en tiempos de democracia, repetían el modelo del cenáculo dictatorial toda vez que vulneraban los derechos territoriales de las poblaciones indígenas. En su libro *Memory's Turn: Reckoning with Dictatorship in Brazil*, Rebecca J. Atencio (2014) advierte que Sarney fue cercano a las políticas dictatoriales y que nunca marcó distancia con los crímenes de la dictadura brasileña.

> tem uma origem na questão das terras, tem uma origem nos conflitos de interesse que se abatem sobre os territórios indígenas, e que como o governo não tem tomado medidas, as medidas necessárias para assegurar essas reservas indígenas, isso abre um espaço para o conflito. A omissão da FUNAI, a indefinição do governo em quanto ao reconhecimento das áreas de ocupação indígenas, elas propiciam a aventura de madeireiras, de mineradoras, de garimpeiros. (*Programa de Índio*, 18 de abril de 1988, s/p)

En aras de denunciar las causas y a los culpables de este conflicto, delegados del pueblo Ticuna viajaron desde Manaus hacia Brasilia. Este viaje fue el punto de partida de una serie de alianzas entre sujetos indígenas y miembros de la esfera pública brasileña. El 6, 7 y 8 de abril de 1988, una delegación Ticuna, con el apoyo de la UNI y en compañía de Ailton Krenak, pudo explicar los motivos de sus denuncias y logró obtener el apoyo de políticos como Paulo Brossard (el ministro de Justicia) y João Alves (ministro del Interior). El *Programa de Índio* del 10 de abril de 1988 compartió las demandas del líder Pedro Ticuna, quien recalcó que los verdaderos responsables del ataque eran los colonos que no respetaban los derechos territoriales de su pueblo. Según Pedro: «o culpado é o próprio civilizado que se encontra dentro de uma área que já é decretada» (*Programa de Índio* del 10 de abril de 1988, s/p). Para evitar mayores invasiones y asegurar la vida de los Ticuna, solicitó «que sejam analisadas e que sejam realizadas a demarcação da terra» (s/p). El programa de aquella fecha también transmitió la respuesta del ministro João Alves, quien prometió proteger las tierras y enjuiciar a los homicidas. Observamos aquí un claro ejemplo de alianza en su espesor político, esto es, una traducción territorial que abarca la transmisión de las perspectivas Ticuna sobre el atentado y sus tierras, así como una miríada de interacciones materiales e históricas con autoridades políticas del país.

Cabe precisar que la delegación Ticuna también tuvo un encuentro con el presidente de la Asamblea Constituyente, Ulysses Guimarães, a quien presentaron un documento con una lista de peticiones. Los encuentros con aliados en Brasilia, los documentos presentados, las interacciones entre líderes indígenas y estadistas del Planalto, también son ejemplos de traducciones territoriales, ya que revelan una cadena de alianzas. Un punto de partida lo encontramos en la movilidad de los Ticuna hacia Brasilia; luego debemos tener en cuenta cómo la UNI brindó apoyo emocional y logístico a sus parientes. Las negociaciones con dirigentes de la política brasileña fueron un siguiente paso. Finalmente, las denuncias de Pedro Ticuna pudieron ser escuchadas por un público amplio gracias al soporte radial. Esta cadena de interacciones, que conforman una traducción territorial, tuvo como finalidad ganar aliados para la lucha de las víctimas

indígenas. Como resaltó Pedro Ticuna, «o espírito do Ticuna deposita sua confiança nas autoridades que afirmaram que vão resolver o nosso caso» (*Programa de Índio*, 17 de abril de 1988, s/p).

Posteriormente, la delegación Ticuna, siempre contando con el apoyo de la UNI, organizó un evento que sería conocido como el Tribunal Ticuna. Ocurrido en los predios de la Facultad de Derecho de la Universidad de São Paulo, este juicio puede ser considerado uno de los casos más exitosos de una traducción territorial indígena en Brasil. Para Nino Fernandez, el líder Ticuna, este tribunal fue de gran importancia porque permitió reconocer los derechos y las estrategias políticas de los pueblos indígenas para defenderse. Cada uno de los procesos judiciales fue difundido por el *Programa de Índio*. Dicha transmisión fue un gesto de resistencia indígena en contra de un contexto mediático que solo favorecía a los grupos dominantes. Cada programa buscaba que los oyentes pudieran conocer los hechos de la masacre desde la propia experiencia de los Ticuna, más allá de cualquier subalternización en los medios de comunicación. En diálogo con los trabajos de Terence Turner (2002) y Luis Cárcamo-Huechante (2013), considero que la transmisión radial del tribunal Ticuna hizo audibles reclamos que eran ignorados o tergiversados por los medios hegemónicos en Brasil, lo cual brindó un vehículo para canalizar sus reclamos por seguridad y demarcación de tierras.[16]

Cabe remarcar que los centros mediáticos siempre fueron hostiles al movimiento indígena, ya sea caricaturizando los modos de hablar de Juruna durante sus discursos públicos (Graham, 2011) o creando una campaña en contra de la autodeterminación indígena defendida por la UNI.[17] Por ejemplo, periódicos como *Correio Braziliense* y *Folha de São Paulo* distorsionaron las luchas nativas por demarcación y ciudadanía. Recordar esta situación es fundamental para entender no solo el gesto de resistencia que significó cada transmisión del *Programa de Índio*, sino también su importancia en la obtención de derechos y fortalecimiento de las demandas indígenas en un contexto de colonialismo interno.[18] Las voces que escuchamos en aquel tribunal hubieran

[16] Por un lado, Turner ha analizado el empoderamiento del pueblo Kayapó mediante la producción de videos. Por otro lado, Cárcamo-Huechante (2013) ha explorado cómo intelectuales del pueblo Mapuche desafían «la colonización acústica» impuesta por medios de comunicación en Chile.

[17] En la entrevista arriba mencionada de 1989, Krenak crítica al programa televisivo *Fantástico* (uno de los más populares en Brasil) por representar a poblaciones indígenas no contactadas como si fueran «índios da idade de pedra» (p. 9).

[18] El concepto de colonialismo interno fue propuesto por Pablo González Casanova (1963). Aplicado al caso que nos compete, el colonialismo interno se refiere a la opresión que ha ejercido la nación brasileña

permanecido olvidadas de no ser por las grabaciones del *Programa de Índio*. Entonces, la traducción/transmisión cobra una dimensión de rescate de los afectos, de los saberes y de las negociaciones encabezadas por los propios sujetos Ticuna.

Como puede escucharse en la transmisión del *Programa de Índio* del 4 de diciembre de 1988, en este tribunal:

> estiveram presentes as pessoas Ticunas vítimas desse atentado, que estiveram ali como testemunhas de acusação; esteve o doutor Hermann Baeta, ex-presidente da ordem dos advogados do Brasil, realizando a defesa; Carlos Frederico Marés, jurista, como testemunha ou como advogado de acusação; e presidindo o júri, o doutor Fábio Konder Comparato; nos jurados nós tivemos o deputado Fábio Feldmann, Fernando Gabeira, e o escritor Márcio Souza, amazonense, vizinho e parente do povo Ticuna. (s/p)

La corte se convirtió en un espacio de alianzas donde se imbricaron tomas de posición política, memorias y epistemes. El primer viaje hacia Brasilia y los primeros contactos con políticos del país ahora cobraban mayor espesura y se contaba con la asistencia de abogados y jueces que habían decidido defender la causa Ticuna. De tal modo, el tribunal en tanto espacio puede ser entendido como un ensamblaje donde convergen códigos culturales indígenas junto con protocolos del sistema judicial occidental. Los sobrevivientes de la masacre tradujeron/transmitieron sus heridas y recuerdos de la sanguinaria emboscada. Considerando sus declaraciones en la corte, propongo llamarlos traductores territoriales, cuya labor refleja esa doble articulación indígena de la que hablan Bruce Albert (1995) y Laura R. Graham (2002). En sus declaraciones públicas y en los diálogos con Krenak, estos traductores combinan sus propias experiencias culturales (para demostrar su indigenidad enfatizan sus tradiciones) y sus conocimientos de la cultura dominante (hablan en portugués y reconocen la importancia de cargos políticos como ser elegido concejal).[19]

Es importante advertir que, a lo largo de este proceso, los sujetos Ticuna mantuvieron su propia autonomía, lejos de los discursos indigenistas que durante años trataron de controlar u oprimir sus voces.[20] Por ello, es necesario no perder de vista la consciencia, la voluntad y el despliegue de estrategias de los traductores territoriales del

sobre las vidas y territorios de los pueblos amerindios en Brasil, ya sea a partir de una lógica paternalista o una economía desarrollista.

[19] En una entrevista en el *Programa de Índio*, Nino Fernandez —líder del pueblo Ticuna— enfatizó que la elección de sujetos indígenas como concejales fortalecía la participación política de su pueblo.

[20] Poner de relieve que los traductores indígenas controlan sus propias negociaciones es esencial para confrontar el modelo indigenista que representa a los sujetos nativos como ingenuos y manipulables. Este es el modelo que Bolsonaro promovió al afirmar que el cacique Raoni había sido manipulado por ONG europeas (ver su discurso en la ONU el 23 de septiembre de 2019).

pueblo Ticuna en los viajes a Brasilia, en los episodios del *Programa del Índio* y durante el desarrollo del tribunal. En el transcurso de interacciones con aliados indígenas y no indígenas, los Ticuna ejercieron control de sus alianzas afectivas. Sobre este punto, es importante detenerse en la decisión Ticuna de ser grabados en el *Programa de Índio*, ya que sabían que mediante estas transmisiones radiales su voz podría expandirse, hacerse más concreta y generar interacciones más íntimas con una variedad de oyentes.

De esta manera, podemos percibir cómo el *Programa de Índio* fue una plataforma esencial para la producción de alianzas afectivas con una tonalidad sociopolítica. En otras palabras, las traducciones territoriales producidas durante entrevistas y declaraciones en el tribunal tuvieron por objetivo transportar afectos que se inscribieran en los cuerpos del público, así como sensibilizar a cada radioescucha creando relaciones de cercanía y camaradería. En este caso, las interacciones generan un sonido que transporta afectos. Al respecto, recordemos estas palabras de Latour (2005): «without transformations or translations no vehicles can transport any effect» (p. 214). El sonido de las voces, entendido como el vehículo que hace posibles las alianzas, cumple también la función de materializar, de hacer sensibles los cuerpos Ticuna. Como Jean-Luc Nancy (2007) y R. Murray Schafer (2012) han demostrado, el sonido tiene la capacidad de colocar una presencia delante de nosotros, vale decir, de encarnar o personificar a otro y de aproximarnos a esa corporalidad. Escuchar a los sujetos Ticuna en la corte paulista generó, y aún genera, reacciones en cada radioescucha, que van desde la compasión a la solidaridad.

En la transmisión del tribunal, el 4 de diciembre de 1988, Constantino Ticuna detalló que el motivo de la masacre fue una disputa por tierra, dado que Oscar Almeida Castelo Branco no quería abandonar los territorios indígenas ya demarcados. Según Constantino, este maderero afirmaba que «ele era o dono da terra, que os Índios não tinham nada ali, que tudo era dele» (*Programa de Índio*, 4 de diciembre de 1988, s/p). Durante el ataque a los Ticuna, tal como recuerda este testigo, los madereros estaban armados «com espingarda, calibre 16, com munição, com facão do lado» (s/p), mientras que sus parientes no tenían armamento ninguno. Como consecuencia, Constantino especifica que las víctimas recibieron balas «no braço, no peito, no abdômen, na coxa, na perna, na cabeça, no rosto, em todo canto» (s/p). Sin embargo, la violencia de los colonos no concluyó con la masacre. Pedro Méndez, secretario del Conselho Geral da Tribo Ticuna, informó en el tribunal que, después del atentado, las relaciones con la población

no-indígena se tornaron más hostiles con su pueblo. Tal como observa Méndez, la sociedad blanca de la región no reconocía los derechos indígenas de los Ticuna y afirmaban que «ninguém é mais Índio» (s/p) en la región del Alto Solimões. Asimismo, Méndez sostuvo que los colonos usaron la masacre como «um terror para nós [os Ticuna], como para nos fazer temer [...] para nos deixar na mão as nossas terras, os nossos lagos» (s/p). Se aprecia así que aquel ataque no fue un accidente momentáneo, sino el índice de un plan de exterminio legitimado por el Gobierno federal, el cual no mostró ningún interés en solucionar conflictos que ya habían sido denunciados ante la FUNAI y el INCRA.[21]

Como Ailton Krenak detalló, el primer programa sobre el tribunal (4 de diciembre) estuvo dedicado a escuchar, principalmente, las voces indígenas, mientras que el siguiente episodio (11 de diciembre) se centró en las intervenciones de los aliados legales. Ante la negligencia de las autoridades estatales, los Ticuna buscaron producir alianzas mediante el tribunal para proteger sus vidas y territorios. Los traductores de esta nación pudieron obtener el apoyo de profesores universitarios, diputados y profesionales del poder judicial como Herman de Assis Baeto, Flavio Feldman y Carolina Bore, quienes dieron a sus reclamos una resonancia nacional. En tal sentido, escuchamos las acusaciones de Carlos Frederico Mares, abogado de las víctimas Ticuna, en contra del Estado brasileño. Es necesario recordar que dichas acusaciones fueron leídas en la Faculdade de Direito do Largo São Francisco, grabadas en el Tribunal y luego transmitidas por el *Programa de Índio* A través de las ondas sonoras, oímos a este abogado subrayar que la masacre de Capacete «significa clara e evidentemente o etnocidio, significa o genocidio de uma população» (*Programa de Índio*, 11 de diciembre, s/p). Con tono categórico, Mares aseveró:

> Eu acuso ao governo brasileiro, especialmente representado agora por aqueles que o dia 28 de março tinham o poder, o dever de cumprir a constituição então vigente, as leis e os tratados internacionais, e não fizeram e por não fazerem permitiram que um exército armado privado massacre Índios indefesos. (*Programa de Índio*, 11 de diciembre de 1988, s/p)

Mares argumentó que este atentado era especialmente chocante porque había acontecido en tiempos democráticos y en medio de la escritura de la nueva constitución de 1988. El abogado no solo encontraba las raíces de la masacre en la incompetencia de

[21] En el Tribunal, João Pacheco de Oliveira indicó que, entre 1985 y la fecha de la masacre, el pueblo Ticuna había presentado cinco documentos advirtiendo sobre los conflictos con los colonos en el Alto Solimões. Estas demandas fueron ignoradas por las autoridades nacionales.

la FUNAI y en los intereses económicos de los madereros, sino también en la lógica de la seguridad nacional, según la cual los Ticuna podían propiciar invasiones del territorio nacional. Es importante notar que, para Mares, aun en la vuelta a la democracia, pervivían preceptos dictatoriales que seguían perjudicando los derechos indígenas.[22] Por último, concluyó diciendo «eu peço a condenação do governo brasileiro» (*Programa de Índio*, 11 de diciembre de 1988, s/p). Posteriormente, el jurado Antonio Augusto Arante declaró: «eu concordo com a acusação feita ao governo brasileiro do doutor Carlos Frederico Mares pois tratasse de um crime de etnocidio contra os Ticuna» (s/p).

Flavio Feldman y Fernando Gaveira propusieron comprender la masacre como parte de una tradición nacional de violencia en contra de los pueblos indígenas. Para Feldman, el ataque era un reflejo clarísimo del carácter autoritario del Estado brasileño. Por su parte, Fernando Gaveira sugirió que los orígenes del conflicto estaban enraizados en la ideología dictatorial, por lo que planteó que la sociedad brasileña «é uma sociedade muito estranha que gosta de especular sobre lutas armadas hipotéticas que viram um dia com socialismo, mas ignora sistematicamente uma luta armada real que é feita contra os índios» (*Programa de Índio*, 11 de diciembre de 1988, s/p). El abogado aquí aludía, nuevamente, al discurso de seguridad nacional de la dictadura, el cual promovió una dura represión contra movimientos socialistas en el país. Pero frente a ese enemigo hipotético, Gaveira aclaraba que para el gobierno brasileño el pueblo indígena era un enemigo real, un enemigo que sufría la violencia estatal diariamente, razón por la que indicaba que el problema no solo era la masacre de Capacete, sino que «a nossa sociedade neste momento está maculada por uma serie de sentimentos homicidas» (s/p).

Por último, escuchamos a Fábio Konder Comparato, juez que presidió el tribunal, leer su veredicto. De modo categórico, leyó su sentencia para condenar la violencia en contra del pueblo Ticuna y culpó a los involucrados «pelo asesinio, pela ocupação ilegal da terra, e pela depredação da flora e da fauna do habitat desse grupo etnico, bem como

[22] Si bien la tutela no fue una invención de la dictadura (sino que ocurrió con la fundación del SPI en 1911), lo cierto es que los militares usaron ese discurso como parte de su proyecto de seguridad nacional. Forjando la imagen de un indio tutelado, la dictadura buscaba impedir cualquier intervención externa o cualquier contacto con otras culturas extranjeras en la Amazonia. La tutela además era un óbice para las luchas políticas de los pueblos amerindios. En su participación en el Tribunal, Joao Pacheco de Oliveira sostuvo que la tutela del estado brasileño afectaba los derechos territoriales indígenas. En uno de los programas, escuchamos al antropólogo decir lo siguiente: «o exercício da tutela, especificamente no caso do Alto Solimões, tem sido sempre um mecanismo de inibimento, de inibição, da atuação dos índios em relação a defesa de seus direitos» (*Programa de Índio*, 4 de diciembre de 1988, s/p).

pela progressiva destruição da sua cultura» (*Programa de Índio*, 11 de diciembre de 1988). El fallo final determinó que los principales responsables:

> por conivência ou negligência, dela continuidade dessa prática prolongada de extermínio físico e cultural, e responsáveis especificamente pelo massacre ocorrido na área do Capacete [...], são o senhor presidente da república José Sarney, o senhor ministro do interior João Alves, o senhor presidente da FUNAI, à época, Romero Jucá Filho. (*Programa de Índio*, 11 de diciembre de 1988)

PLURIVERSOS TICUNA: TRADUCCIÓN TERRITORIAL COMO TRANSMISIÓN ONTO-EPISTÉMICA

A lo largo de las coberturas sobre la masacre de Capacete y el Tribunal Ticuna, Ailton Krenak resaltaba que era preocupante solo ver el aspecto de las denuncias sin contemplar las visiones de la naturaleza de los propios Ticuna. Para él, era igualmente importante reconocer las formas en que los Ticuna se relacionaban con su territorio, pues el interés de este pueblo incluía también «assegurar a regiao que eles habitam com os lagos, com a floresta, com os rios, que e o território sagrado do povo Ticuna» (*Programa de Índio*, 4 de diciembre de 1988). De esta manera, el *Programa de Índio* buscó difundir las traducciones territoriales de los Ticuna como una forma de explicar saberes ancestrales. En tal sentido, los traductores territoriales (los sujetos Ticuna entrevistados por Krenak en la radio) transportan una información amerindia que luego se adentra y expande en la esfera pública, hecho que desborda los moldes cognitivos de la sociedad brasileña.

En su declaración en el Tribunal Ticuna, transmitida en el programa del 4 de diciembre de 1988, Ailton Krenak buscó aclarar cómo la nación Ticuna concebía su territorio.[23] Puntualizó que sus parientes defendían sus tierras para preservar «sua maneira de viver nesse lugar»; además, subrayó que la demarcación:

> não significa apenas assegurar aos Ticuna a propriedade física, a propriedade material de alguns hectares de terra, mas significa assegurar para o povo Ticuna as condições fundamentais para o estabelecimento da sua relação como um povo, de uma tradição e uma cultura específica e diferenciada de seus vizinhos. (*Programa de Índio*, 4 de diciembre de 1988)

[23] Los Ticuna que sobrevivieron a la masacre, con la ayuda del antropólogo Joao Pacheco de Oliveira, publicaron el libro *Ru Au I Ticunagu Aru Wu'I / A lagrima Ticuna é uma só* (AA.VV., 1988) para denunciar a los «atores sociais, e autoridades que articulam um discurso de justificação da chacina» (p. 3). Se trató de un documento histórico que detallaba, a través de testimonios y notas periodísticas, los ataques de los colonos en el territorio de las víctimas, y que mostraba cómo se ha producido y justificado la lógica del exterminio indígena en Brasil.

Remarcar que los Ticuna poseen una tradición que los distingue como pueblo no pretende romantizar las diferencias indígenas, como si se trataran de un *ethos* primitivo o una representación colonial de la naturaleza (Muyolema, 2001). Más bien, destacar esta noción de «cultura especifica e diferenciada» (*Programa de Índio,* 4 de diciembre de 1988) permite entender los motivos de la intolerancia de esos vecinos, específicamente de madereros y pescadores industriales. Su incapacidad para comprender y respetar las relaciones de los Ticuna con sus tierras (y los múltiples habitantes que pueblan estos espacios) provocó numerosos conflictos étnicos en la región del Alto Solimões. Tal como resalta Krenak, en esta transmisión, «os vizinhos [os colonos] não conseguem perceber a relevância do povo Ticuna de preservar os seus lagos, a sua floresta» (*Programa de Índio,* 4 de diciembre de 1988). En efecto, se aprecia que el conflicto territorial, a nivel jurídico, también revela un conflicto ontológico en los modos de percibir y habitar los territorios amerindios en la Amazonia brasileña.

En referencia a cómo los pescadores no-indígenas venían apropiándose de sus territorios, Pedro Inacio, miembro del pueblo Ticuna, mencionó que «[eles] não conhecem a área, não conhecem nada de preservação, eles só pensam em destruir e acabar com tudo» (*Programa de Índio,* 11 de septiembre de 1988,). En este sentido, la lógica del exterminio refleja el desinterés total de los colonos por coexistir con otros mundos, principalmente con el mundo de los seres acuáticos (ríos y peces). Para ellos, solo existía una única realidad en la cual las tierras nativas solo importaban para ser explotadas, casi a la manera de cuerpos residuales que debía ser arrasados y contaminados. En contraste con estas prácticas de extractivismo, Pedro afirmó que la nación Ticuna preserva a los peces como una forma de proteger sus tierras y expresar, además, respeto por los agentes no-humanos que habitan los ríos.

En el *Programa de Índio*, Pedro Ticuna enfatizó el interés de su pueblo por proteger sus bosques, ríos y demás territorios. Señalaba así que «a ideia do Ticuna é preservar para que não acabe a natureza, é preservar isso para o futuro» (*Programa de Índio,* 17 de marzo de 1988). En consecuencia, los Ticuna tenían gran cuidado de no acabar con los peces y usaban la pesca solo para alimentarse dentro de la aldea. Por esto, Pedro resaltó que «não utilizamos a pesca assim para comercio, solo para consumo» (*Programa de Índio,* 17 de marzo de 1988). Finalmente, evocando la historia de su pueblo, recuerda además que la divinidad Motapa pescó a los Ticuna en el igarapé *Eware*. Por esto, él aclara a los radioescuchas que el verdadero nombre de su pueblo no es Ticuna

sino *Magüta* (o la gente pescada con sangre). Tal como puede apreciarse en las declaraciones públicas y escritos del líder y chamán Yanomami Davi Kopenawa, estas perspectivas Ticuna demuestran que los territorios indígenas no son solo hectáreas o propiedades, sino que son espacios relacionales donde múltiples agentes, tanto humanos y no-humanos, están en constante interacción. Por lo tanto, las explicaciones de Pedro buscaron traducir praxis y saberes Ticuna para una audiencia occidental, y el *Programa de Índio*[24] contribuyó a expandir la resonancia de esta traducción territorial. En este punto, percibimos que las alianzas acontecen entre sujetos indígenas, activistas, diputados y abogados, pero también los Ticuna como Pedro negocian con los peces y otros seres que habitan los ríos en el Alto Solimões. Esta es la dimensión ontológica y epistémica de las traducciones territoriales (Elguera, 2020).

CONCLUSIONES

Los miembros del *Programa de Índio* (verbigracia, Ailton Krenak) y el pueblo Ticuna actuaron como traductores territoriales, es decir, agentes que buscaron transmitir sus visiones de mundo y reclamos con radioescuchas del país para defender sus territorios y detener la violencia y consecuencias nefastas del extractivismo en la Amazonia brasileña. El uso de herramientas tecnológicas (la transmisión y edición radial), la movilidad del pueblo Ticuna (el viaje desde Benjamin Constant hasta São Paulo), las negociaciones con autoridades brasileñas (por ejemplo, Ulysses Guimarães, uno de los diputados brasileños más distinguidos) y con antropólogos (en especial, João Pacheco de Oliveira, quien escribiera un reporte sobre la masacre) confirman el carácter dinámico y múltiple de las traducciones territoriales como modalidades de alianzas afectivas. Al respecto, es importante advertir que estas pueden expresarse y surgir de diversos modos. Por ejemplo, un tipo de alianza afectiva que Ailton Krenak promovió y defendió, en la década de 1990, fue la colaboración entre la UNI y el Consejo Nacional dos Seringueiros.

En lo que aquí concierne, la traducción territorial es entendida como una forma de alianzas afectivas en dos niveles. Por un lado, la traducción es un traslado de códigos culturales amerindios que se expanden hacia diferentes esferas sociales. Por otro lado, es un encadenamiento de negociaciones concretas con diversos agentes sociales, lo que implica interacciones materiales entre mediadores políticos. La traducción territorial

[24] Para comprender la concepción territorial Yanomami es fundamental revisar el testimonio de Davi Kopenawa, titulado *La Chute du ciel* (*The Falling Sky* / *A queda do céu*) y publicado en colaboración con Bruce Albert por primera vez en 2010 (Kopenawa & Albert, 2015).

Ticuna, difundida a través del *Programa de Índio*, buscó una expansión de prácticas culturales y una producción de asociaciones estratégicas, y permitió condenar los crímenes de los colonos contra colectivos humanos y no-humanos. En primer lugar, los madereros invadían los territorios de los Ticunas, asentándose en ellos, para lo cual era necesario asesinar a sus pobladores. Poco les importaban los derechos de ocupación ancestral ni mucho menos los derechos humanos de aquel pueblo. En segundo lugar, los colonos que se dedicaban a la extracción de madera o a la pesca ilícita destruían las relaciones entre los Ticuna y las múltiples existencias que constituyen sus territorios (árboles y peces). El historiador Patrick Wolfe (2006) ha indicado que «[S]ettler colonizers come to stay» (p. 388); esto significa que los colonos llegaron con sus modos de vida, sus racionalidades, sus prácticas espaciales y marcos ontológicos, los cuales buscaron imponer sobre los territorios que invadieron. Por tal motivo, el colonialismo en tanto empresa extractivista no solo destruía para reemplazar una cultura por otra, una economía por otra, sino que aspiraba a reemplazar sistemas de poder, saberes y relaciones sociales basadas en las interacciones entre los sujetos Ticuna y sus tierras. De ahí que la violencia colonial interrumpía una cadena de interacciones entre los múltiples habitantes de los territorios indígenas de la Amazonía en Brasil. Así las cosas, las traducciones territoriales realizadas por los Ticuna, propagadas gracias al *Programa de Índio*, demostraron cómo, a pesar de las invasiones y del genocidio de los colonos, estos sujetos indígenas buscaban producir alianzas para defender sus territorios tanto a nivel político, judicial, ontológico y epistémico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1988). *Ru Au I Ticunagu Aru Wu'I / A lagrima Ticuna é uma só*. Magüta.

ALBERT, B. (1995). *O ouro canibal e a queda do céu: uma crítica xamânica da economia política da natureza*. Universidade de Brasília.

ALBUQUERQUE, M. C. (2012). Programa de Índio: uma ponte sonora e educativa entre a aldeia e a mobilização étnica e política. *III Seminário Internacional de História e Historiografia*, (1), 20-21.

ATENCIO, R. J. (2014). *Memory's Turn. Reckoning with Dictatorship in Brazil*. University of Wisconsin Press.

BOLSONARO, J. (2019). Discurso do presidente Jair Bolsonaro na abertura da 74ª Assembleia Geral das Nações Unidas. *Ministério das Relações Exteriores.* https://www.gov.br/mre/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/discursos-artigos-e-entrevistas/presidente-da-republica/presidente-da-republica-federativa-do-brasil-

discursos/discurso-do-presidente-jair-bolsonaro-na-abertura-da-74-assembleia-geral-das-nacoes-unidas-nova-york-24-de-setembro-de-2019

CALLON, M (1984). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay. *The Sociological Review*, *32*(1), 196-233.

CÁRCAMO-HUECHANTE, L (2013). Indigenous Interference: Mapuche Use of Radio in Times of Acoustic Colonialism. *Latin American Research Review*, *48*, 50-68.

CUNHA, M.C. (1987). *Os direitos do índio: ensaios e documentos*. Editora Brasiliense.

DAVIS, S.H. (1977). *Victims of the Miracle: Development and the Indians of Brazil*. Cambridge University Press.

DIAS, J. P. (2022). Environmental Thinking and Indigenous Arts in Brazil Today. *Journal of Latin American Cultural Studies*, *31*(1), 141-157. https://doi.org/10.1080/13569325.2022.2089101

ELGUERA, Ch. (2016). El viaje como pasaje: movilidad y defensa de lugar en "The Falling Sky", de Davi Kopenawa. *Amerika*, (14). https://doi.org/10.4000/amerika.7158

ELGUERA, Ch. (2020). *Traducciones territoriales: la defensa de territorios indígenas en Perú y en Brasil (1960-2000)* (Tesis doctoral, The University of Texas at Austin).

ELGUERA, Ch. (2021). "Manañan allpaykuna": territorios y cosmopolíticas en los poemas quechua de José María Arguedas. En *Bibliografía sobre la poesía de José María Arguedas* (pp. 19-43). Vida Múltiple; Red Literaria Peruana.

ELGUERA, Ch. (2022). "Os rios, os peixes, as matas, estão pedindo socorro": Davi Kopenawa y las soberanías Yanomami en el *Programa de Índio*. *Revista de Estudios Brasileños*, *9*(18), 33-46. https://doi.org/10.14201/reb20229183346

ELGUERA, Ch. (2023). Traducciones territoriales en la poesía de Ch'aska Anka Ninawan, Dina Ananco, Gloria Cáceres y Dida Aguirre. En O. Estrada & C. Villacorta (Eds.), *Vivir la violencia en el Perú del nuevo milenio* (pp. 153-176). Ediciones MyL.

GARFIELD, S. (2001). Beholding the Miracle. Xavante Indians and Economic ´Development´ under Brazilian Military Rule. *The Americas*, *4*(57), 551-580.

GONZÁLEZ CASANOVA, P. (1969). *Sociología de la explotación*. Siglo Veintiuno Editores.

GRAHAM, L. R. (2002). How Should an Indian Speak? Amazonian Indians and the Symbolic Politics of Language in the Global Public Sphere. En Kay B. Warren &

Jean E. Jackson (Eds.), *Indigenous movements, self-representation, and the State in Latin America*, (pp. 181-228). University of Texas Press.

GRAHAM, L. R. (2011). Quoting Mario Juruna: Linguistic imagery and the transformation of indigenous voice in the Brazilian print press. *American Ethnologist*, *38*(1), 164-183.

GUZMAN, T. D. (2013). *Native and National in Brazil: Indigeneity after Independence*. University of North Carolina Press.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. (2015). *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Companhia das Letras.

KRENAK, A. (1989). Receber Sonhos. *Teoria e Debate*, (7), 3-13.

KRENAK, A. (2015). *Encontros*. Azougue.

KRENAK, A. (2017). *Ailton Krenak*. Tembetá.

KRENAK, A. (2022). *Futuro ancestral*. Companhia das Letras.

LACERDA, R. (2008). *Os povos indígenas na constituinte: 1987-1988*. Conselho Indigenista Missionário.

LATOUR, B. (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press.

MACEDO, M. R. (2023). Mário Juruna: "o Governo Brasileiro tem medo de me deixar ir". As estratégias político-jurídicas do indígena Xavante para participar do IV Tribunal Russell em 1980. *Revista Tempo e Argumento*, *15*(40), 2-24.

MUNDURUKU, D. (2012). *O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)*. Paulinas.

MUYOLEMA, A. (2001). De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento: Hacia una crítica del latinoamericanismo. En I. Rodriguez (Ed.), *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalternidad* (pp. 37-364). Rodopi.

NANCY, J. L. (2007). *Listening*. Fordham University Press.

OLIVEIRA, J. P. (2014). Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. *Mana*, *20*(1), 125-161.

PAPPIANI, A. (2012). Programa de Índio: criando uma ponte sonora entre as culturas. *Revista Novos Olhares*, *1*(1), 107-118.

PROGRAMA DE ÍNDIO (1985-1991). Ikore. http://ikore.com.br/programa-de-indio/

RIVERA CUSICANQUI, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

SADLIER, D. J. (2008). *Brazil Imagined. 1500 to the Present*. University of Texas Press.

SCHAFER, R. M. (2012) The Soundscape. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 95-103). Routledge.

TUKANO, A. (1984). União das Nações Indígenas - UNI. *Jornal Indígena*, *I*(1), 2.

TURNER, T. (2002). Representation, Polyphony, and the Construction of Power in a Kayapó Video. En Kay B. Warren & Jean E. Jackson (Eds.), *Indigenous movements, self-representation, and the State in Latin America* (pp. 230-250). University of Texas Press.

WOLFE, P. (2006). Settler colonialism and the elimination of the native. *Journal of Genocide Research*, *8*(4), 387-409.

SUSTANCIA LÍQUIDA Y VIDA VEGETAL: LA ECOPOÉTICA AMAZÓNICA DE JAVIER DÁVILA DURAND

LIQUID SUBSTANCE AND PLANT LIFE: THE AMAZONIAN ECOPOETICS OF JAVIER DÁVILA DURAND

Pedro Favaron
Pontificia Universidad Católica del Perú
pfavaron@pucp.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-1985-1679
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.226

Fecha de recepción: 21.06.24 | Fecha de aceptación: 24.08.24

RESUMEN

El presente artículo plantea una aproximación ecopoética a la obra de Javier Dávila, y de manera particular a algunos poemas del libro *La jungla de oro*. Se trata emblemático poeta de la Amazonía peruana. Se aborda la poesía de Dávila desde su inserción (en la segunda mitad del siglo XX) en un emergente campo de literatura regional que procuró abandonar las miradas exotistas para hablar desde su propia heterogeneidad cultural. La hermenéutica realizada destacará la confluencia de aspectos cristianos y racionalidades amerindias en la propuesta ecológica de su poética. La obra de Dávila manifiesta una celebración ecológica desde los fecundos procesos de transculturación que experimenta la región amazónica del Perú.

PALABRAS CLAVES: ecopoesía peruana, literatura amazónica contemporánea, ecologismo transcultural, Amazonía, teoría de las plantas.

ABSTRACT

This article proposes an ecopoetic approach to the work of Javier Dávila, and in particular to some poems from the book *La jungla de oro*. He was an emblematic poet of the Peruvian Amazon. Dávila's poetry is approached from his insertion (in the second half of the 20th century) in an emerging field of regional literature, which sought to abandon exoticist gazes in order to speak from its own cultural heterogeneity. The hermeneutics carried out will highlight the confluence of Christian aspects and Amerindian rationalities in the ecological proposal of his poetics. Dávila's work manifests an ecological celebration based on the fertile processes of transculturation experienced in the Amazon region of Peru.

***KEYWORDS*:** Peruvian ecopoetry, contemporary Amazonian literature, transcultural ecologism, Amazonia, plant theory.

1. INTRODUCCIÓN

Hasta hace poco, los estudios literarios y culturales prestaban muy poca atención a las manifestaciones artísticas y literarias producidas en la región amazónica. Según Ana Pizarro (2005), este descuido se debió a que «durante mucho tiempo el peso de los más diversos mitos relativos a la barbarie impidió la emergencia de una mirada de tipo cultural, abarcante a sus diferentes dimensiones» (p. 59). Sin embargo, la creciente revisión y el estudio del arte y la literatura de la región están modificando el acercamiento del campo letrado a la Amazonía: ya no se le concibe (a la manera prevalente desde los últimos años del virreinato y durante buena parte de la República) como mera extensión geográfica disponible para ser explotada por la razón instrumental, sino que se empieza a prestar atención a las distintas manifestaciones «que le otorgan, dentro de toda su riqueza y diversidad, una unidad y un espesor cultural propios» (Pizarro, 2005, p. 60). Aunque el creciente acercamiento antropológico ha privilegiado el estudio de las naciones amerindias de la región, es también mayor la atención que se presta a las diversas manifestaciones transculturales (o «mestizas», como se dice en el castellano amazónico).[1] La sociedad «mestiza» muestra dinámicas propias que son fruto de diversos entrecruzamientos y de una historia regional que, si bien no del todo desvinculada del Perú, tiene características diferenciales con respecto a los derroteros intelectuales, idiosincráticos y artísticos que han sido hegemónicos en otras regiones del país. Asimismo, debido a las peculiaridades geográficas de la región, signada por los grandes ríos y los extensos bosques, el arte y la literatura de la Amazonía es proclive a establecer un «diálogo intenso con el medio ambiente» (Pizarro, 2005, p. 61). No en vano, la Amazonía es la «más grande entidad cosmopolítica vegetalmente orientada del planeta» (Duchesne, 2019, p. 2; traducción nuestra). La contundencia semiótica del territorio fecunda los imaginarios.

Hasta hoy, la educación que reciben los niños amazónicos por parte del Estado peruano, sobre todo en la zona urbana, tiende a promover una mirada exotizante sobre la geografía y las sociedades indígenas de la Amazonía. Permítaseme, para ejemplificar este punto, mencionar algunas anécdotas personales. En el año 2016, siendo profesor de la Universidad Nacional de Ucayali, mandé a mis alumnos a recopilar historias orales de sus abuelos, padres o vecinos; para mi sorpresa, más de la mitad de ellos empezó la

[1] Este artículo plantea el uso del término transculturación no como síntesis acabada, sino como proceso constante y no sintético.

redacción de sus trabajos con la siguiente frase: «la selva es un lugar exótico y lleno de misterios». ¿Cómo puede ser exótico el territorio en el que se ha nacido? Ese mismo año, en una conferencia sobre educación llevada a cabo en la misma universidad, una autoridad regional (jefe de la dirección de educación) afirmó, lleno de entusiasmo, que los profesores debían ser como «conquistadores» y atreverse a ir a las zonas rurales de la Amazonía para expandir la «civilización». Las definiciones decimonónicas sobre «progreso» y «barbarie» siguen influenciando a buena parte de los habitantes de la región.

Sin embargo, esta tendencia oficial ha sido desafiada, desde ya hace unas décadas, por un grupo de creadores locales, en su mayoría «mestizos» urbanos, que han pretendido dar cuenta, desde la literatura y el arte, de su íntima pertenencia al espacio amazónico.[2] En el Perú existen algunos autores amazónicos, o asentados en la Amazonía, desde la primera mitad del siglo XX (entre los que destaca la obra de Arturo Hernández y, en forma particular, su novela *Sangama*, publicada por primera vez en 1942). Pero es solo después de 1960 cuando surge «una renovación de las letras amazónicas con la presencia de nuevos autores y colectivos culturales» (como los grupos Bubinzana y Urcututu), quienes propusieron una visión propia «al incorporar elementos de la cosmovisión de los pueblos amazónicos y llamar la atención sobre la realidad social de la región» (Torres, 2021, p. 91). Estos grupos de creadores estaban asentados en ciudades amazónicas (sobre todo en Iquitos) , las cuales debían su fundación a las riquezas generadas por el auge cauchero; la reivindicación literaria de lo indígena y del territorio, entonces, no estaba absuelta de cierta sublimación compensatoria: ya sea por las represiones propias del proceso de aculturación que algunos de estos autores habían sufrido (bajo la castellanización y la alfabetización impuesta por el Estado), o por las riquezas generadas a partir de la opresión a las naciones indígenas y que habían incentivado la migración de sus padres o abuelos. Es posible que, a raíz del ecocidio provocado por el incipiente desarrollo económico de la región, el tema ecológico gozara entre estos escritores de un lugar preponderante:

> Las contradicciones surgidas de la modernización a ultranza llevada a cabo en la zona, así como la necesidad de aprovechar estos recursos asegurando su perdurabilidad, favorecieron la emergencia de un amplio cuestionamiento respecto de las relaciones entre el hombre y el medio ambiente amazónico. Tempranamente en el siglo pasado

[2] «Siendo hijo de las múltiples migraciones de colonos a la ciudad de Iquitos, en su poesía [Dávila] se decanta y destila el enraizamiento definitivo de una literatura escrita por gente nacida en estas tierras, que, sin ser descendientes de los pueblos originarios, se saben de acá, se siente amazónicos y se les impone como ineludible el cantar sobre el implacable influjo que los territorios selváticos imprimen en el alma de quienes vivimos hundidos en ellos» (Favaron, 2022, p. 43).

> [XX] se aceptó en la reflexión sobre la región la idea que el desarrollo tenía bases culturales y, antes que en otros lugares del mundo, las respuestas a este desafío se plantearon en términos de una ecología humana. (Pizarro, 2005, p. 60)

El movimiento de esos años manifiesta un proceso de imaginación literaria en el que los creadores de la Amazonía quisieron dejar de verse desde un lente extranjero (a sí mismos y a su propio entorno) para empezar a manifestar la singularidad de sus dinámicas creativas, y, a su vez, evidenciar las complejidades culturales y el entrecruzamiento idiosincráticos de la región. Por lo general, este discurso de apropiación se impone a sí mismo una obligación ética con la defensa de la Amazonía frente a los prejuicios de la sociedad peruana y de las élites letradas en particular. La literatura que los antecedió, desde la época virreinal hasta mediados del siglo XX (por lo menos), solía pensar a la selva sudamericana como territorio húmedo, pantanoso y calcinado, esencialmente hostil a la vida civilizada, al progreso y a la urbanidad. Se imaginaba a la región como una suerte de espacio liminar o «infierno verde» que prometía, sin embargo, un sinnúmero de riquezas (en materias primas) a quien fuese capaz de domesticarlo y explotarlo. La Amazonía ha ocupado, casi siempre, el lugar de un «elemento externo, liminal, ubicado en un borde oscilante y de propiedad incierta» (Fernández, 2014, p. 116). El surgimiento de un movimiento creativo y reflexivo regional empezó a desmentir no solo la idea de un territorio cuyo rigor tropical ejercía un influjo implacable y degradante sobre lo humano, sino también la noción de que la región estaba negada a cualquier actividad del espíritu, como el arte y la poesía.

No cabe duda de que la obra poética de Javier Dávila (Iquitos, 1935)[3] se enmarca en este movimiento creativo, ya que en sus versos se despliega «una mirada que apunta a la apropiación identitaria de la región sobre sí misma» (Pizarro, 2005, p. 60). En su poesía, la selva dejará de ser pensada como «adversaria del hombre» (p. 70) para postular, en cambio, que la comunión con ella brinda la posibilidad de una plena realización del ser. La literatura de Dávila parece guiada por el imperativo ético de respetar la vida del bosque y sentirse parte de ella: «Las aves beben del río y bañan su plumaje. / De igual privilegio retozamos todos aguas de alegría. / Es el Amazonas otorgándonos vida de domingo / ¡para vivirla con plenitud!» (como se cita en Favaron, 2022, p. 54). Desde esta perspectiva, la selva no es imaginada como hostil a la humanidad, sino que se la celebra como «hogar

[3] Mientras avanzaba el proceso editorial de este artículo, el 13 de setiembre de 2024, Javier Dávila falleció (Nota de los editores del *dossier*).

de privilegios» (p. 53) donde el ser puede alcanzar sus cumbres afectivas, intelectuales y vitales.

El presente artículo aborda cómo esta conciencia ecológica se presenta en la obra de Dávila, con especial intensidad en el poemario *La jungla de oro* (2008). El poema en el que esta se hace más explícita y contundente es el titulado «Los derechos del Amazonas», en el que Dávila afirma que «el Amazonas numeroso, por derecho de reciprocidad, / deberá ser cuidado dedicadamente por todos. / Así nos sabremos dignos de cuanto sustentan sus vastedades» (como se cita en Favaron, 2022, p. 52).[4] La poética de Dávila asume un compromiso con el cuidado de la biosfera que permite destacarlo como uno de los precursores del activismo ecopoético en el Perú. Sin embargo, en su propuesta literaria:

> el talante de un manifiesto ecopolítico, no se pierde en la árida rigidez de la militancia y la doctrina, sino que abre a bocanadas el respiro de la lengua en su primordial rítmica poética, abierta al misterio y a la multisignificancia. (Favaron, 2022, pp. 45-46)

Podría entenderse que el proyecto creativo de Dávila forma parte de lo que Juan Duchesne (2019) ha denominado «amazonear la escritura»,[5] lo que implicaría escribir «pensando con el territorio» (pp. 1-2; nuestra traducción) y no solo sobre él. Esta propuesta, como Duchesne afirma, si bien tiene base en las concepciones ontológicas de las naciones amerindias, incluye otros aportes heterogéneos de la modernidad global. La apuesta reflexiva de este artículo, mediante un diálogo con distintos pensadores que se adscriben a lo que se ha llamado «la teoría de las plantas»[6] (como Coccia, Duchesne y Lorenzo), señala que la poesía de Dávila abre una opción creativaen la que los compromisos sociales y ecológicos del poeta no están reñidos con su fidelidad al lenguaje y al ritmo.

---

[4] Estos versos dialogan con el poema «Los estatutos del hombre» (1965) del brasileño Thiago de Mello (1926-2022), también conocido como el «poeta de la floresta» (Torres, 2022, p. 25).

[5] Este término en castellano me fue sugerido, en una conversación personal, por el propio Duchesne como traducción apropiada de «Amazoning Writing».

[6] La teoría de las plantas, como señala el propio Duchesne (2019), parte de la consciencia filosófica, largo tiempo ignorada por la modernidad hegemónica, de que la vida no sería posible sin la «matriz vegetal», ni «habría biosfera, ni una sólida corteza terrestre, y ni siquiera el azul del cielo» (p. 13). Por lo tanto, plantea que el ejercicio filosófico y literario no puede ser ajeno a este reconocimiento. Además, dada la importancia y la comprobada agencia de las plantas, esta teoría plantea la necesidad de «reivindicarlas como seres comparables, no solo a los animales, sino a los propios humanos» (Duchesne, 2019, p. 15; nuestra traducción). Esto no significa, por supuesto, que no existe distancias entre los seres humanos y el resto de seres vivos, ni que las plantas ocupen un lugar central en el pensamiento indígena amazónico, sino que se reconocen puntos de encuentro y diálogo en determinados contextos.

2. EL ESPLENDOR GENEROSO DEL RÍO

La vida amazónica está signada, en buena medida, por la fecunda «red de aguas situadas en torno al río Amazonas y sus afluentes» (Pizarro, 2005, p. 61). Desde antiguo, la vida de las poblaciones ribereñas ha estado marcada por los cambios del río: «el tiempo individual y social está regulado por el tiempo de las aguas, los ciclos del río […] la subida y el descenso de los ríos regulan los hábitos alimenticios, la dislocación familiar, la organización del trabajo» (p. 61). La región puede ser descrita, sin abusos, como «una hoya hidrográfica enorme que ha generado históricamente formas diferentes de relación del hombre con la vida que significa también formas diferentes de producción en los imaginarios sociales» (p. 61). Es decir, los ríos no solo han nutrido a los antiguos habitantes con sus peces y les han permitido desplazarse a través del bosque, sino que también han alimentado sus derivas imaginales y cosmogónicas. No son pocas las narraciones ancestrales de distintas naciones amazónicas (como los awajún y los shipibo, entre muchos otros) que relatan sobre seres humanos de extraordinarios conocimientos que viven bajo las aguas; y se dice que los sabios visionarios, en sus sueños, pueden relacionarse con ellos para obtener saberes medicinales y desarrollar facultades psíquicas y espirituales extraordinarias.[7]

Incluso desde el campo letrado, el Amazonas, así como otros ríos de la región, ha sido imaginado «como una especie antropomorfa, una fuerza ingobernable, caprichosa, amenazante y peligrosa» (Fernández, 2014, p. 114). Si bien, en la poesía de Dávila, el río mantiene su carácter insumiso y su potencia, ya no es concebido como una fuerza que debe ser dominada por la industria «civilizada». Por el contrario, el poeta celebra «el rigor generoso de su espíritu opulento» (como se cita en Favaron, 2022, p. 53), que determina la vida austera, rústica y feliz de las poblaciones ribereñas que se nutren de él, en armonía con el río y sin tratarse de imponer de forma abusiva. El río no es visto por Dávila como un enemigo, sino como un padre fecundante; a pesar de sus rigores, insemina la vida otorgándose a los demás: como canta el poeta, «reconózcase la virtud del Amazonas de darse pleno» (p. 53). El río no vive para sí mismo, no persigue fines egoístas, ya que su vida es donación. Y puesto que la vida humana (y la del resto de seres vivos) viene y depende de él, no solo debemos cuidarlo; también tenemos que manifestarle nuestro agradecimiento: «Por esta grandeza el hombre deberá sembrarle / una planta con amor

[7] Sobre este punto, véase Favaron (2017).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

cada día» (p. 53). En el poema «El río, los ríos, el Amazonas» (pp. 50-51), Dávila da cuenta del humilde origen cordillerano del gran río: «Nace de gotas de agua. / Después se va nutriendo de arroyuelos que filtra / el alma de la tierra, su entraña, / y el alto espíritu del Ande que desprende / niebla, nieve y escarcha intensa» (como se cita en Favaron, 2022, p. 50). Trazando la genealogía andina del Amazonas, Dávila parece querer vincular la región oriental con el resto del país (desmontando la ausencia de la Amazonía en buena parte del imaginario nacional peruano); la selva no está del todo aislada, ya que hay una continuidad entre las grandes montañas y las verdes extensiones que el poeta celebra.

En el cauce del río no solo se conjugan y complementan las montañas y la selva, sino que incluso «cielo y tierra establecen / la ecuación del tiempo infinito del Cosmos». El río nace, por lo tanto, de la confluencia de múltiples espacios y elementos, para formar un río enorme que es, a la vez, «todos los ríos en uno y de un solo universo, / en donde el sol y la luna y la Vía Láctea, / confluyen a darle majestuosidad a la Naturaleza, / discurriendo potencialidades en un conjunto / irremplazable y único» (como se cita en Favaron, 2022, p. 50). Sin embargo, el engarzamiento de lo diverso que se entretejen en su interior, no le niega personalidad; su singularidad irremplazable se configura desde la articulación de lo diverso. La vida que el río es capaz de otorgar a otros surge desde su conexión cósmica: las montañas, el sol, la luna y las mismas estrellas confluyen en su flujo y preñan la existencia. Incluso el canto del poeta se impregna de río; los versos del poema «son riachuelos» y se nutren de una «fuerza irreverente, / de caricia que arrasa, / de corrientes que remolinan su ímpetu». De esta manera, la fuerza del poema no le pertenece al poeta, sino que surge desde el río. El propio canto humano es flujo fluvial; sonoridad líquida del río de la vida, del tiempo, del aliento que todo sustenta y vivifica. Comulgando con el río, el poeta se vincula con el cosmos entero. Y se pregunta: «En esa plenitud excelsa, ¿seré siquiera una célula?». Esta interrogante parece responderse en el poema «Hombre río»:

> No es inútil la figura que se muestra,
> en trazos sobre la piedra
> o en un viejo telar de arte rupestre,
> de evidencia
> del primer caudal del río primigenio.
> Así ha querido el hombre grabar su imagen
> de individuo terrestre,

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

—novedosa huella de mensaje—
su origen:
vástago pez
o criatura leve
en su primer recurso de agua
y de sílaba fluvial
en su destino de ser abrevadero,
lago, puquial,
alborozado vértigo como catarata,
ríos de Dios por entre riberas
de planetas verdecidos de sol.
La caudalosa sierpe fluvial
dándose al mundo
y a los ojos,
al gozo de beberla vino blanco,
de bañar feliz el rostro
y aquesto de recoger peces áureos.

Entonces, el hombre,
milenario y vital,
en su incesante trayecto
(como se cita en Favaron, 2022, pp. 55-56)

El río es también una metáfora del periplo humano. Dávila emparenta su arte poética con el gesto primigenio del artista rupestre que quiso dejar una huella de su paso por la tierra. El humano edénico sabe que ha brotado del «primer caudal del río primigenio»; y, por eso, aún en tierra, se reconoce como «vástago pez / o criatura leve». La hipótesis predominante en la biología contemporánea establece el origen líquido de la existencia. Si el agua es el origen de la vida, afirmar que el ser humano es un vástago del pez se presenta como acertado. Dávila, entonces, al asimilar la poética primigenia del arte rupestre, es capaz de recordar el «incesante trayecto» de la humanidad desde el nacimiento subacuático de la vida hasta nuestros días. El poeta parece afirmarnos que mucho de aquella primitiva condición acuática persiste viva en nuestra memoria sensible. En ese sentido, el poema enseña que el ser humano fue un pez y fue río, y que, en cierto

sentido, lo sigue siendo. El arte rupestre, como el poema, pone de manifiesto, a un mismo tiempo muestra la condición terráquea del ser humano, pero también la memoria indeleble «del primer caudal del río primigenio».

La vida terrestre sigue teniendo continuidad con el origen acuático. Aunque la atmósfera es menos densa que el agua, no por eso deja de ser un medio tan fluido y envolvente como el océano o el río. Nuestro respiro es posible, justamente, porque la atmósfera nos contiene, nos penetra, nos abraza y nos posibilita. Por lo tanto, la metáfora que comprende al ser humano como pez no solo apunta hacia nuestro remoto principio, sino que también nos revela un aspecto (muchas veces desatendido) de la existencia terráquea: «El pez no es solo una etapa de la evolución de los seres vivientes, sino el paradigma de todo ser viviente» (Coccia, 2017, pp. 40-41). Dávila nos revela que estar-en-el-mundo es una forma de inmersión. Y esto parece traer de manera implícita una dimensión epistémica: a diferencia del método cognitivo del campo científico moderno, que tiende a la separación y a la objetivación de los seres, la episteme poética conoce desde la experiencia afectiva y la inmersión en el cosmos. El poema celebra la conjunción vital de todos los seres y es una afirmación de la relacionalidad existencial. El artista, engarzado a los elementos primordiales que posibilitan la vida (como el río, el mar, las lluvias, el sol, los árboles y la tierra), comprende que su desplazamiento (al igual que el de todos los seres) responde a una cierta circularidad: así como las estaciones pasan y se suceden, para volver al año siguiente, también el ser humano (que es «sílaba fluvial») sabe que su destino es ser, como el río, fuente de vida para los otros, y participando de un diálogo ininterrumpido de mutua nutrición. El ser humano viene del agua y retorna a ella, para precipitarse en la disolución final del ego en la totalidad oceánica. Aprendiendo a vivir del río, el poeta ensalza una ética de la generosidad: no se vive para uno mismo, sino para fecundar la existencia; el ser humano no debe quedarse contemplando la vida desde afuera, más bien debe entregarse a ella y sumergirse en sus aguas para conocer la existencia experimentándola, respirándola, bebiéndola, bañándose en ella. El poema nos invita a vivir sin miedo a la muerte ni a nuestra vulnerabilidad, y sabiéndonos a la vez finitos y eternos: somos parte de los flujos continuos del aliento cósmico que no dejan de renovarse.

Si la atmósfera es una prolongación (en distinto grado) de la liquidez originaria, nosotros somos contenidos por ella como el feto por las aguas uterinas. Por lo tanto, la Madre Tierra, nos nutre y nos contiene. Vivimos sumergidos en la atmósfera: ella nos

penetra en el respiro y nosotros penetramos en ella mediante la exhalación. La existencia es posible por el flujo continuo del soplo vital (*pneuma*). No es dable al ser humano (salvo por una distorsión cognitiva y perceptiva) soñarse separado del resto de la existencia, sino que somos parte de ella y la consideramos un hogar. Como sostiene Coccia (2017), «[L]a relación con nuestra casa es justamente la de una inmersión: no estamos frente a ella como frente a un objeto, nosotros vivimos como un pez en el agua, como las moléculas orgánicas en su caldo primordial» (p. 43). El cuidado ecológico de lo compartido resulta una exigencia ineludible que deben asumir quienes viven sumergidos en lo relacional. Destruir la casa empobrece nuestras propias condiciones de vida y pone en riesgo nuestra existencia. Un hogar no solo está conformado por la edificación material; se configura también gracias al cariño y el cuidado mutuo que se prodigan quienes lo habitan. Una persona sola no hace un hogar, sino que surge desde lo compartido por la intimidad del estar-en-común. Nuestra responsabilidad es nutrir y cuidar lo que posibilita la existencia.

Entender el mundo desde el pensamiento ecológico (que postula la vinculación de todos los seres) implica reflexionar de una manera ampliada: las fronteras entre los cuerpos no son tajantes, sino más bien fluidas, pues vivimos en un intercambio continuo que nos posibilita, en una «imbricación mutua de todo en todo, la mutua y recíproca penetración de todo por todo» (Duchesne, 2019, p. 36). En este sentido, la imagen de ciertas malocas indígenas, sin paredes ni puertas, es una metáfora amazónica más afortunada para imaginar el planeta como hogar. A diferencia de la casa edificada con materiales aislantes (para alejarnos del territorio y de los vecinos molestos), «reconocer que el mundo es un espacio de inmersión significa, por el contrario, que no hay fronteras estables o reales: el mundo es un espacio que no se deja reducir» (Coccia, 2017, p. 52). Esto nos impela a replantear lo que entendemos por casa: ningún hogar puede subsistir por sí mismo, de forma autónoma, centrado en un nicho aislado y sin entrar en vinculación con lo diferente. El mundo, por lo tanto, sería un hogar sin delimitaciones precisas, sin alambrados, sin propiedades infranqueables; una maloca permeable que nos acoge a todos, ya que incluso el aire que respiramos en nuestras propias casas es el mismo que respiran el resto de los seres. La atmósfera, que no conoce fronteras ni límites precisos, conecta a todos los vivientes; y engendra constantemente las formas de vida más diversas. Nadie puede existir al margen de lo compartido. Y, por eso mismo, el cuidado de lo que nos vincula es una exigencia. El mundo-maloca, entonces, no sería el espacio exclusivo de la humanidad, sino el de la convivencia cósmica. Esta noción no borra del todo la

frontera entre el ser humano y el resto de la vida, puesto que las diferencias de cada especie (y de cada individuo) son insoslayables; pero sí hace mucho más difuso el lugar que cada quien ocupa en el árbol de la vida, hecho que relaja la catalogación tajante (en nichos infranqueables) a la que ha sido tan proclive la modernidad hegemónica.

3. LA POÉTICA VEGETAL

El poema de Dávila titulado «El renaco» (citado en Favaron, 2022, pp. 48-49) va a contracorriente de buena parte de la filosofía moderna que ha desatendido a las plantas con desprecio al considerarlas una forma de vida inferior al animal. Emanuele Coccia (2017) ha afirmado que las plantas, debido a la desatención que han recibido por parte de la filosofía, «son la herida abierta del snobismo metafísico que define a nuestra cultura» (p. 17). No obstante, resulta cada vez más evidente, para los avances de las ciencias de la naturaleza, que las plantas comunican y tienen inteligencia. Enraizada en el territorio de forma plena, alimentándose de la lluvia, de la Tierra y del Sol, la planta «es la forma más intensa, más radical y más paradigmática de estar-en-el-mundo» (Coccia, 2017, p. 19); tal vez por ello, la vida vegetal ha despertado desde siempre la intriga y la imaginación de los poetas: «nos remite a una temporalidad lenta y ritmada, pero sus casi imperceptibles movimientos pueden apropiarse de nuestra alma y llevarla, en un instante, a ensoñaciones de ascenso, fuerza o enraizamiento» (Lozano, 2021, p. 319). Las plantas, hundiendo sus raíces en el territorio, también muestran un anhelo de luz y elevación. Los ensueños vegetales se hunden en las negras capas del sedimento de la huerta y, de manera simultánea, gozan de verticalidad lumínica y estirpe aérea.

La planta conjuga en sí misma «los extremos de una dialéctica, la flor es apertura y el fruto es una totalidad cerrada. La flor es ligereza, el fruto peso. Una nos llama a lo celeste, la fruta es nuestro destino terrestre» (Lozano, 2021, p. 322). Las imágenes que despiertan las raíces nos vinculan, por un lado, con lo subterráneo —este mundo oscuro y geológico no puede ser concebido como una mera materialidad—; en él se manifiesta el soplo del espíritu que da un vigor ascendente a las plantas y también la agencia comunicativa de los vegetales. Así, «[L]as raíces hacen del suelo y del mundo subterráneo un espacio de comunicación espiritual» (Coccia, 2017, p. 81). El movimiento descendente de las raíces no se contrapone al ascendente del tronco y de las hojas, sino que lo posibilita:

> Tanto en el lenguaje común, como en la literatura y las artes, las raíces son frecuentemente el emblema y la alegoría de todo lo que hay de fundamental y originario, de todo lo que obstinadamente estable y sólido, de lo necesario. (Coccia, 2017, p. 81)

La planta vive una existencia oculta (esotérica) y otra abierta a lo luminoso, lo que responde a la convocación solar, dado que «[E]stas dos vidas no se alternan, no se excluyen: son el ser de un mismo individuo» (Coccia, 2017, p. 82). De manera semejante, la inmersión humana en el mundo no cancela su espiritualidad trascendente: desde la participación cósmica, la poesía imagina y realiza las posibilidades espirituales de la humanidad. Las meditaciones de quien hace filosofía desde las plantas, entonces, y tal como manifiesta el poema «El renaco», no son ajenas al descubrimiento que hace el ser humano de sí mismo; el mundo vegetal nos abre «al misterio del ser […]. Las plantas, en su misterio, nos llevan a meditar las grandes preguntas sobre el ser, a una metafísica (que para Bachelard sería más bien una metapoética) y a una autognosis» (Lozano, 2021, pp. 322-323). Si somos parte indesligable del cosmos (enraizados en la Tierra, pero también en la luz aérea), conocer la vida mediante la inmersión poética es también conocernos a nosotros mismos:

> Solito hace el mundo, lo organiza, lo equilibra
> alzado en sí desde su intrincada raíz,
> desde sus aletas facilitando esculturas
> y desde sus bejucos multiplicados en un abrazo
> […]
> En la corteza, simiente de tanto universo,
> su quehacer de sustancia vegetal.
> Cualquier árbol la abreva y se le aúna
> […]
> Y a su sombra, todos juntos:
> guija y guijarro solidarios,
> filtrados roquedales,
> arañas cerrando coberturas,
> matas de matas de hiedras, altas orquídeas,
> sogas de yagué cubriéndola,
> anacondas ocultas en su secreto silencio,
> lianas ayudándola a sostener el continente,
> tortugas acumulándose una sobre otras

para alzar ojos y horizontes,
la musguería pegada al cariño de su universo,
la fauna bebiendo sus sombras
del que también disfruta el cocodrilo.
Finalmente, la estoica dimensión del renaco
grandioso.
La mole del verdor más bellamente extendida desde sí misma
y desde su nutrida y comunitaria familia.
Todas y todos juntos. Increíble.
¡La Naturaleza defendiendo a la Naturaleza!
(como se cita en Favaron, 2022, pp. 48-49)

¿Por qué dice el poeta que el renaco «solito hace el mundo»? Nunca sabremos de forma unívoca lo que un poeta quiso decir. Sin embargo, no resulta abusivo proponer que este poema de Dávila nos invita a pensar que las plantas, en verdad, son las que han hecho posible la vida sobre la Madre Tierra. Las plantas, mediante la fotosíntesis, son las que en un principio purificaron la atmósfera para que esta sea respirable.[8] De ahí que «[T]odo lo que tocan, lo transforman en vida; de la materia, del aire, de la luz solar hacen lo que para el resto de seres vivientes será un espacio para habitar, un mundo» (Coccia, 2017, p. 22). Por eso, no es un mero entusiasmo poético lo que lleva a Dávila a afirmar que el renaco organiza y equilibra al mundo. Las plantas transforman «la energía solar dispersa en el cosmos en cuerpo viviente, la materia deforme y diversa del mundo en realidad coherente, ordenada y unitaria» (p. 22). De esta manera, es dable entender que «nuestro mundo es un hecho vegetal antes que animal» (p. 22). La presencia respiratoria de la planta, a pesar de su aparente quietud, implica una modificación del mundo; las plantas revelan, como forma originaria de vida, que toda estancia es siempre transformadora. El renaco es un árbol amazónico que depreda otros vegetales y se alimenta de ellos, coloniza la tierra y digiere a otros seres; pero también llega a ser un mundo en sí mismo porque su depredación no es cancelatoria, sino que posibilita nuevas vinculaciones. Es posible que, como dice Dávila, los vegetales inauguren mundos; pero lo que llega a configurar un

[8] «El universo que habitamos es fruto de una catástrofe de polución que llamamos, alternadamente, gran oxidación, holocausto de oxígeno o catástrofe del oxígeno […]. El desarrollo de los primeros organismos capaces de fotosíntesis —las cianobacterias— y el flujo de hidrógeno proveniente de la superficie de la tierra han ocasionado la acumulación de oxígeno […]. Con el desarrollo y la difusión de las plantas vasculares, la atmósfera se estabilizó: la cantidad de oxígeno libre pasó el umbral de oxidación y se acumuló libremente» (Coccia, 2017, pp. 45-46).

mundo como tal es, justamente, la convivencia entre los seres que el árbol permite. Un mundo surge desde lo compartido y no desde la homogeneidad.

La estoica dimensión del renaco que canta Dávila reside, posiblemente, en su esencial frugalidad: las plantas solo necesitan para sobrevivir de la Madre Tierra, del agua, del viento y de la luz. Además, se adaptan a los cambios de las estaciones sin reproches. El renaco puede vivir tanto fuera del agua como dentro de ella: cuando el cauce de los ríos crece en las estaciones de lluvia (de noviembre a abril) e inunda sus territorios, no muere, sino que sigue fructificando. Entonces, el renaco es un árbol anfibio que nace en espacios de frontera en los que se da la conjunción itinerante de lo seco y lo mojado, y ocupa un lugar siempre cambiante y de múltiples conjunciones. Las plantas viven en vínculo pleno con todo lo que las rodea: «la vida vegetal es la vida en tanto exposición integral, en continuidad absoluta y comunión global con el medio» (Coccia, 2017, p. 18). Las plantas se hallan determinadas por su medio ambiente como todos los seres vivos; pero, al mismo tiempo, ellas lo generan mediante transformaciones fotosintéticas. De esta manera, la planta vive del cosmos, a la vez que también gesta universos y favorece el surgimiento de comunidades. Promueve la posibilidad y la circulación de lo viviente. La filosofía de la planta, si seguimos la metáfora propuesta por Dávila (y el estoicismo que nos enseña su contemplación botánica), no se aleja de la vida para razonar y conocer, sino que su racionalidad afectiva se da desde la inmersión. Y esto la lleva, justamente, a generar más vida, a encontrar el sentido de su existencia en albergar y alimentar a los otros, sin distinciones ni segregaciones. La idea de que la existencia meditada del ser precisa del mundo (como la semilla que entra en la tierra y brota desde la humedad) fue frecuentada, como hace recordar Coccia, por los estoicos (2017, p. 27).

En el microcosmos del renaco todo entra en conjunción sin por ello fundirse entre sí. Cada quien se conserva siendo lo que es, pero nada sería sin vincularse con los demás y sin respetar el espacio que a cada uno le ha sido concedido. Otras plantas (como la soga del ayawaska —*yagué* dice el poema— que crece enroscada al tronco del árbol) y diversos animales (desde insectos a grandes reptiles) conviven en el renaco. El árbol cumple su propósito cósmico gracias a esta convivencia que su existencia posibilita. Si consideramos que la vida del renaco es un hecho filosófico (un estoicismo vegetal), su enseñanza ética es contundente: el ser humano, al igual que el renaco, debe propiciar la salud del conjunto vital y la proliferación de lo múltiple. Nuestra propia vida se debe a los ríos, a la atmósfera, a los árboles y a las plantas, y también a la luz del Sol. Por ello,

es posible comprender que «la existencia de todo ser viviente es necesariamente un acto cosmogónico» (Coccia, 2017, p. 47). La poética de Dávila da cuenta de la consciencia metafísica del árbol y del entramado cósmico que posibilita toda existencia.

El afecto y la imaginación no deben ser vistos, en este sentido, como opuestos a la razón ni como facultades carentes de valor epistémico; no se trata acá de mera fantasía o delirio, sino de conocer mediante la experiencia y la revelación afectiva. La episteme poética le permite a Dávila desocultar la vida íntima de los vegetales y su propósito vital (*telos*). En este sentido, «imaginar no significa poner una imagen inerte e inmaterial ante los ojos, sino contemplar la fuerza que permite transformar el mundo y una porción de su materia en una vida singular» (Coccia, 2017, p. 28). La imaginación poética ayuda a evocar el ser de la planta: «Las imágenes son otra forma de vida y no un mero artificio, pues pertenecerían a otro reino de la vida, al reino de la imaginación» (Lozano, 2021, p. 323). Por eso mismo, como ha afirmado el papa Francisco en la encíclica *Laudato Sí*, «una ecología integral requiere apertura hacia categorías que trasciendan el lenguaje de las matemáticas o de la biología y nos conecten con la esencia de lo humano» (2015, p. 10). La facultad poética puede expresar, como hace Dávila, que la naturaleza se defiende a sí misma al multiplicar la existencia mediante la conjunción de lo diferente. Se recobra así un sentido antiguo de la filosofía que postulaba que la naturaleza no es «lo que precede la actividad humana ni lo opuesto a la cultura, sino lo que permite a todo nacer y devenir» (Coccia, 2017, p. 29). La consciencia, la razón y la imaginación no son externos al cosmos, sino atributos intrínsecos a la existencia que se manifiestan de forma particular (en diferentes grados y con dinámicas propias) en cada ser vivo.

4. CONCLUSIONES

¿Ha de sorprender que estas dinámicas líquidas y vegetales de la imaginación, con tanto verdor y hasta euforia vital, se presenten en un poeta amazónico? La contundencia semiótica del territorio se impone en su poética con entusiasmo meditado. Es evidente, por la propia condición transculturada de Dávila, que, si bien su poesía se nutre de algunos saberes ancestrales indígenas y de un cierto aprecio por los vínculos que estas naciones establecieron con el bosque amazónico, también hay en ella (y tal vez de forma preponderante) una suerte de ecologismo cristiano. Su poesía, por lo tanto, desdeña la hipótesis que afirma que las convicciones monoteístas están necesariamente asociadas

con un antropocentrismo destructor del medio ambiente.[9] El cristianismo ecológico de Dávila es de carácter vitalista; lejos de renunciar a su participación en el mundo, lo incita a vivir de forma intensa el presente. Sus meditaciones poéticas, en conjunción con los árboles y los ríos amazónicos, parecen haberlo inspirado para realizar un cristianismo que, por ningún motivo, es contrario al goce en la Tierra. El cristianismo amazónico y poético de Dávila no hace distinciones entre lo trascendente y lo inmanente, sino que el poeta respira el soplo divino y percibe la presencia de Dios en todas las criaturas del cosmos.

> El Amazonas tiene potestad territorial sobre la Amazonía.
> La Amazonía, de patrimonialidad.
> Siendo el hombre criatura de Dios
> y suyo el huerto de maravillas de la Creación,
> las riquezas de este reino las merece.
> Si las usa con sabiduría, las disfrutará con regocijo.
> El dispendio y la depredación ofenden la Obra Divina,
> como ofende la contaminación que arrasa vida
> [...]
> El Amazonas genera el ecosistema del amor.
> En esta juerga azul de Dios, Vida y Naturaleza
> conjugan el secreto fascinante de la existencia
> (como se cita en Favaron, 2022, p. 53)

Sin rechazar el lugar preponderante que el *Génesis* otorga al ser humano, Dávila parece entender este don divino en términos de responsabilidad: si bien el ser humano se «merece» las «riquezas de este reino», no tiene potestad de ejercer sobre ellas un dispendio insensato ni una depredación inmoderada: «Cada comunidad puede tomar de la bondad de la tierra lo que necesita para su supervivencia, pero también tiene el deber de protegerla» (Papa Francisco, 2015, p. 53). Para Dávila, anticipando lo que solo años después sería dicho por el Vaticano, «la destrucción del ambiente humano es algo muy serio, porque Dios no solo le encomendó el mundo al ser humano, sino que su propia vida

[9] «En un clásico ensayo, Lynn White Jr. plantea que el antropocentrismo de los dogmas y valores judeocristianos se desplazó a la esfera de la ideología y la tecnociencia. De acuerdo con White, la victoria de la cristiandad sobre el paganismo en la Edad Media fue una de las revoluciones más importantes en la historia de Occidente […]. Según White, el cristianismo aniquiló el animismo pagano e impuso un modo de entender la naturaleza indiferente al diálogo con las materias, ya que en ellas no reside ninguna espiritualidad» (Donoso, 2022, p. 5).

es un don que debe ser protegido» (p. 5). Es necesario que el humano se relacione sabiamente con la existencia, lo que implica, en términos cristianos, un pensamiento ensanchado por la presencia y guía del Espíritu Santo. La sabiduría no nace de la razón autónoma, sino del vínculo con Dios y mediante la acción vinculante del Espíritu, que permite alcanzar aquello que San Pablo llamó «la mente de Cristo». Quien experimenta el mundo desde esta conciencia acrecentada, vislumbra la presencia de Dios en todos los seres, y ya que Dios habita en sus criaturas, la depredación excesiva ofende la obra divina. El deber del ser humano es cuidar de la creación; de esta manera, podrá disfrutar con regocijo interior lo que Dios ha otorgado. La Amazonía, como ecosistema de infinita fecundidad, da cuenta del gozo de Dios, de la celebración de su imaginación creadora, y en ella se conjuga «el secreto fascinante de la existencia». El valor de la Amazonía no reside, por lo tanto, en la capacidad humana de capitalizarla, sino en que su existencia revela a Dios como alegre y fecundo creador.

La idea de que el cristianismo es, por vocación innata, contrario a la ecología, ha empezado a ser crecientemente revisada y contrastada.[10] Según Donoso (2022):

> [E]l estudio religioso de la naturaleza, como forma de entender a Dios, viene desde etapas tempranas de la iglesia. La teología natural, inaugurada por San Agustín, concibe la naturaleza como un sistema de símbolos a través del cual Dios habla al ser humano (p. 7).[11]

Uno de los promotores contemporáneos de esta lectura ecologista del cristianismo ha sido el brasileño Leonardo Boff, quien, en diálogo con los saberes de los pueblos amazónicos y de los movimientos «sin tierra», ha reflexionado sobre la eco-espiritualidad desde la teología de la liberación.[12] Esta vertiente, que ocupó al principio un espacio marginal al interior del catolicismo, fue luego canonizada por el papa Francisco con la carta encíclica *Laudato Si´: sobre el cuidado de la casa común* (2015), en la que se afirma que «la creación solo puede ser entendida como un don que surge de la mano abierta del

[10] Según reconoce el papa Francisco, «una presentación inadecuada de la antropología cristiana pudo llegar a respaldar una concepción equivocada sobre la relación del ser humano con el mundo. Se transmitió muchas veces un sueño prometeico de dominio sobre el mundo que provocó la impresión de que el cuidado de la naturaleza es cosa de débiles. En cambio, la forma correcta de interpretar el concepto del ser humano como señor del universo consiste en entenderlo como administrador responsable» (2015, p. 91).

[11] «Todo el universo material es un lenguaje del amor de Dios […]. Dios ha escrito un libro precioso, cuyas letras son la multitud de criaturas presentes en el universo» (Papa Francisco, 2015, p. 66).

[12] El brasileño define la eco-espiritualidad como un proceso de descubrimiento de las dimensiones ecológicas de la responsabilidad humana y de espacialización de la experiencia de la «realidad-vida». Para Boff, la vida es esencialmente portadora de espíritu, esto es, de la capacidad de la energía y la materia de interactuar entre sí, comunicarse, auto-organizarse, constituir sistemas abiertos y formar tramas de inter-retro-relaciones. Si la vida es portadora del espíritu, explica, «lo opuesto al espíritu no es la materia, sino la muerte» (Donoso, 2022, p. 5).

Padre de todos, como una realidad iluminada por el amor que nos convoca a una comunión universal» (p. 60). En este sentido, la poética de Dávila es una prefiguración laica (y con ciertas pulsiones dionisiacas) de este ecologismo cristiano. La encíclica ecológica, retomando la herencia de San Francisco de Asís, habla de «la hermana nuestra madre tierra», que «clama por el daño que le provocamos a causa del uso irresponsable de los bienes que Dios ha puesto en ella» (2015, p. 3). La degradación del planeta, para el papa, proviene de «la violencia que hay en el corazón humano, herido por el pecado», así como del olvido «[de] que nosotros mismos somos tierra. Nuestro propio cuerpo está constituido por los elementos del planeta, su aire, es el que nos da alimento y su agua nos vivifica y restaura» (2015, p. 3).

Históricamente, los franciscanos y los jesuitas han sido las denominaciones con mayor permanencia en la Amazonía peruana. El impacto de la presencia franciscana parece haber dejado en Dávila un hondo sentido teológico y, en cierta medida, puede decirse que su poética es heredera del santo de Asís[13], quien vivió «con alegría y autenticidad», una «ecología integral», ya que «entraba en comunicación con todo lo creado, y hasta predicaba a las flores […] para él cualquier criatura era una hermana, unida a él con lazos de cariño» (Papa Francisco, 2015, pp. 10-11). En su mensaje, el amor por los pobres, por todos los seres vivos y por Dios son uno mismo: «La pobreza y la austeridad de San Francisco no eran un ascetismo meramente exterior, sino algo más radical: una renuncia a convertir la realidad en mero objeto de uso y de dominio» (p. 11). En esta misma línea, la poética de Dávila coincide con aquello que el crítico chileno Gastón von dem Bussche (1974) denominó «humanismo indocristiano», el cual surge de la coincidencia entre las formas amerindias de sentir y de relacionarse con el territorio, y la sensibilidad heredada de un «franciscanismo esencial, no meramente sentimental», capaz de experimentar «un sentimiento fraternal del cosmos» (p. 4). La Iglesia católica del siglo XXI ha empezado a reconocer los errores cometidos en su aproximación misional a los pueblos indígenas, y empieza a señalar, aunque no sin cierta timidez, los posibles aportes espirituales y filosóficos de los saberes amerindios. Desde este punto de vista, la obra de Dávila manifiesta que el aporte poético al ecologismo por parte de la heterogeneidad literaria de Indoamérica; si bien tiene en las herencias indígenas un componente ineludible, también puede pasar por la reinterpretación heterodoxa de

[13] «La visión de Francisco acerca de la naturaleza y de los hombres descansó en una especie de panpsiquismo donde todas las cosas, animadas o no, poseen algún grado de conciencia, lo que se corresponde, hasta cierto punto, con el animismo pagano» (Donoso, 2022, p. 8).

tradiciones culturales y espirituales venidas de Europa. Su cristianismo ecológico no es, en absoluto, una supuesta religiosidad de esclavos, de espíritus opacos, temerosos y carentes de vitalismo; por el contrario, es un canto a la libertad. Dávila ha aprendido de los ríos amazónicos que el ser humano nació libre y que su destino, según la propia voluntad divina, es seguir siéndolo, sin someterse a nada más que a los dictámenes de la naturaleza y de Dios.

> Es derecho del Amazonas la libertad de su recorrido,
> y del hombre, navegarlo sin pasaporte.
> Como el barco es nuestro hogar de río,
> el hombre es de hecho libre
> al navegar las aguas libres del Amazonas
> (como se cita en Favaron, 2022, p. 53)

Como la vida del río y del aire, la humana debe circular libremente y transgredir las fronteras: todo habita en quien respira con pulmones dilatados y con asombro. El amor poético a la vida es también fidelidad a la libertad. No se puede amar si no es con libertad; quien pretende dominar o someter al otro, no lo ama. Por eso mismo, la poética de Dávila, fundada en un *ágape* cósmico, nos libera de violencia destructiva, ya que «[S]i nos sentimos íntimamente unidos a todo lo que existe, la sobriedad y el cuidado brotarán de modo espontáneo» (Papa Francisco, 2015, p. 11). Dávila propone una suerte de vuelta a la inocencia edénica, desde la que podría darse una especie de reconciliación universal entre todo lo creado con el Creador. La intimidad del poeta con los ríos y con los árboles no lo priva de la comunión con el Sol y con Dios.

Ni siquiera la ciencia, la religión y la poesía se muestran, en los versos de Dávila, como antagonistas, pero sí debe reconocerse que la poesía no comparte los tabús cognitivos que limitan (según las actuales condiciones de producción dentro de los paradigmas hegemónicos) los campos académicos del saber. Por el contrario, la imaginación poética con la que Dávila manifiesta el alma del árbol y del río parece señalar (tal vez de forma inconsciente e intuitiva) que poesía y ciencia son métodos complementarios para conocer la naturaleza de los seres vivos y dar cuenta de los vínculos que nos aúnan. La razón y la imaginación afectiva no se cancelan, sino que pueden fecundarse. La conclusión ecológica que enuncia que todo es parte del todo se despierta en la poesía de Dávila con entusiasmo celebratorio; no solo es una evidencia racional, sino que también supone una reflexión anímica, hecho que el poeta experimenta y piensa

con el cuerpo, y respirando el cosmos por todos sus poros. Este conocimiento surge en Dávila desde el desborde de las fronteras disciplinares que se lleva a cabo, de forma espontánea y necesaria, cuando somos movidos por el asombro y el amor. Mediante este desborde, se logra algo que es propio e inherente a lo poético: poner de manifiesto los vínculos íntimos y dialógicos que entretejen a los seres en la red sagrada de la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COCCIA, E. (2017). *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura*. Miño Dávila.

DUCHESNE WINTER, J. R. (2019). *Plant Theory in Amazonian Literature*. Palgrave Macmillan.

DONOSO, A. (2022). La naturaleza vencida por el hombre suscita dioses. Eco-espiritualidad en el pensamiento ecológico de Luis Oyarzún. *La Palabra*, (44), 1-18. https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/14069

FAVARON, P. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental*. UNU; CAAAP.

FAVARON, P. (Ed.) (2022). *Cantos del meandro: muestra de ecopoesía amazónica*. Cactus del Viento. https://u.pcloud.link/publink/show?code=XZqSHYVZSUvMfzQNMXhLUFVefwulTFSDRCzy

FERNÁNDEZ, Á. (2014). Territorios porosos: patrimonio natural y patrimonio cultural, perspectivas desde la literatura de viajes y el ensayo latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (79), 97-120.

LOZANO CAMPOS, L. A. (2021). Naturaleza y *poiesis* en Gaston Bachelard. En B. Solares (Ed.), *Imaginarios de la Naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica* (pp. 309-325). Universidad Nacional Autónoma de México.

PAPA FRANCISCO (2015). *Laudato sí: sobre el cuidado de la casa común (Carta Encíclica).* Paulinas y Epiconsa.

PIZARRO, A. (2005). Imaginario y discurso: la Amazonía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (61), 59-74.

TORRES, C. (2021). Con los ojos cerrados, abiertos hacia adentro: Chamanismo y perspectivismo amerindio en *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* de César Calvo. *Hispania*, *104*(1), 89-102. https://muse.jhu.edu/article/786603/summary

TORRES, C. (2022). Thiago de Melo (selección y comentario). En P. Favaron (Ed.), *Cantos del meandro: muestra de ecopoesía amazónica. Cactus del Viento. Colección poética de la Madre Tierra* (pp. 25-29). Cactus del Viento.

https://u.pcloud.link/publink/show?code=XZqSHYVZSUvMfzQNMXhLUFVefwulTFSDRCzy

VON DEM BUSSCHE, G. (13 de enero de 1974). Luis Oyarzún y su recuerdo. *El Sur*, 4. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:324654

DISTOPÍAS CAPITALOCÉNICAS Y UTOPÍA POSTDESARROLLISTA EN LA AMAZONÍA PERUANA: LA NARRATIVA RECIENTE DE RÓGER RUMRRILL

CAPITALOCENIC DYSTOPIAS AND POSTDEVELOPMENTALIST UTOPIA IN THE PERUVIAN AMAZON: THE RECENT NOVELS OF RÓGER RUMRRILL

Stefano Pau
Università di Napoli Federico II | Università di Cagliari
pau.stefano@ymail.com
https://orcid.org/0000-0002-6485-6567
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.227

Fecha de recepción: 27.06.24 | Fecha de aceptación: 28.08.24

RESUMEN

El crítico peruano Ricardo González Vigil, en la presentación de la novela de Róger Rumrrill (Iquitos, 1938) *Las estirpes amazónicas* (2020), señala cómo esta abre un nuevo camino en el análisis de la literatura amazónica peruana, a través de la exploración de la que él llama la «utopía amazónica», retomando y actualizando el concepto de «utopía andina» popularizado principalmente por los estudios de Alberto Flores Galindo y Manuel Burga. En efecto, tanto en la obra mencionada como en el primer capítulo de la saga de *La virgen del Samiria* (2012), Róger Rumrrill explora la realidad amazónica a lo largo del último siglo y medio de historia económica y social, proponiendo una ruta hacia el cambio, una suerte de camino mesiánico hacia la *Tierra sin mal* de la mitología tupí-guaraní. En este trabajo, además de profundizar en el análisis de esta vertiente, se tratará de señalar su detonante y visión especular: la progresiva depredación y la destrucción de los recursos naturales y de las sociedades amazónicas, en el ámbito del proceso que ha llevado a la transformación global y acelerada del sistema terrestre, lo que en distintos ámbitos disciplinarios se define como «Antropoceno» o —según, algunas visiones críticas de este concepto— «Capitaloceno». Se propondrá una lectura ecocrítica de las dos obras del autor, ahondando la reflexión sobre tres ejes fundamentales: el proceso de progresiva destrucción medioambiental y los conflictos ontológicos; el tema del ecofeminismo; y, finalmente, la crítica al modelo capitalista y la construcción de una alternativa al desarrollo.

PALABRAS CLAVE: Antropoceno, Capitaloceno, Amazonía, Tierra sin Mal, ecocrítica.

ABSTRACT

Peruvian critic Ricardo González Vigil, in the presentation of Róger Rumrrill's novel *Las estirpes amazónicas* (2020), points out how it opens a new path in the analysis of Peruvian Amazonian literature, exploring what he calls the «Amazonian utopia», retaking and updating the concept of «Andean utopia» popularized mainly by the studies of Alberto Flores Galindo and Manuel Burga. Indeed, both in the aforementioned work and in the first chapter of the saga of *La Virgen del Samiria* (2012), Róger Rumrrill (Iquitos, 1938) explores the Amazonian reality over the last hundred and fifty years of economic and social history, proposing a route to change, a sort of messianic path to «The Land Without

Evil» based on Tupi-Guarani mythology. In this paper, beyond analyzing this aspect, we will also show its trigger and specular vision: the progressive depredation and destruction of natural resources and Amazonian societies, in the context of the process that has led to the global and accelerated transformation of the Earth system, which in different disciplinary fields is defined as «Anthropocene» or —according to some critical views of this concept— «Capitalocene». We propose an ecocritical reading of the two works of the author, considering three fundamental themes: the process of progressive environmental destruction and the «ontological conflicts»; ecofeminism; and, finally, the critique of the capitalist model and the construction of an alternative to development.

***KEYWORDS*:** Anthropocene, Capitalocene, Amazon, Land without Evil, ecocriticism.

1. INTRODUCCIÓN

En el libro *La Amazonía. Viaje al centro del mundo*, la periodista brasileña Eliane Brum (2023) señala que:

> Hoy la Amazonía es la frontera en la que se enfoca el choque contemporáneo entre las fuerzas destructoras (representadas por las élites extractivistas, económicas, políticas y también intelectuales, por los religiosos y sus iglesias, gestionadas por los evangélicos pentecostales, por las grandes transnacionales y por los millonarios y ultramillonarios reconducibles a ellas) y las fuerzas de resistencia, encarnadas por los pueblos indígenas y las comunidades tradicionales de la selva. (pp. 76-77; traducción nuestra)

La sensación de que el espacio amazónico está sufriendo cada vez más ataques que ponen en riesgo su sobrevivencia es un hecho notorio para muchas de las personas —humanas, no-humanas o más-que-humanas (Abram, 1996)— que en él viven. A estos procesos de aprovechamiento de los recursos, que proceden con intensidad más allá de cualquier frontera nacional, se responde con formas de resistencia que devuelven agencia a los y las habitantes del espacio amazónico, quienes tratan así de limitar los efectos y buscar alternativas viables al proceso autodestructivo conocido con el controvertido nombre de «Antropoceno» (Crutzen & Stoermer, 2000; Branca *et al*., 2020) o —según algunas visiones críticas de este concepto— «Capitaloceno» (Moore, 2017, 2018).

A partir de esta premisa, en este artículo se hablará, en primer término, de la progresiva depredación de la Amazonía hasta llegar a predicciones distópicas de la total destrucción de sus recursos naturales y de sus sociedades como efectos del Capitaloceno; en segundo lugar, de posibles rutas hacia el cambio, vale decir, una suerte de camino mesiánico hacia la «Tierra sin mal» de la mitología tupí-guaraní (Métraux, 1927, 1973; Regan, 1983, pp. 126-130; Clastres, 1993; Agüero, 1994, pp. 18-25; Villar & Combès,

2013), entendida como búsqueda de una utopía que se oponga y supere el supuesto desarrollo de cuño capitalista-extractivista. El estudio se realizará a través del análisis de dos recientes novelas del escritor, ensayista y periodista peruano Róger Rumrrill (Iquitos, 1938): la dilogía compuesta por *La virgen del Samiria* (2012) y *Las estirpes amazónicas* (2020).

Se propondrá una lectura ecocrítica de las dos obras del autor, lo que ensancha la seminal definición de Cheryl Glotfelty (1996, p. XVIII), según la cual se analizan las relaciones entre literatura y el medioambiente físico, y se ahonda en la reflexión sobre tres ejes fundamentales: el proceso de progresiva destrucción medioambiental y los conflictos ontológicos; el tema del ecofeminismo; y, finalmente, la crítica al modelo capitalista y la construcción de una alternativa al desarrollo.

2. CICLOS DE DESTRUCCIÓN

Las dos novelas que analizamos constituyen las primeras dos entregas de una supuesta trilogía que, según palabras del autor, sigue una tesis fundamental. De hecho, lo que se intenta probar desde un punto de vista estético-cultural es que:

> el sistema económico extractivo-mercantil-primario-exportador instalado en la Amazonía desde la invasión occidental en 1500 es un sistema que ha tenido un impacto fortísimo, degradante y destructivo sobre la naturaleza amazónica. Es más, no solo sobre la naturaleza, sino sobre las sociedades amazónicas, sobre todo indígenas. (Rumrrill, 2021)[1]

En otros términos, el ciclo narrativo se interesa por los efectos que la actividad de algunos sectores minoritarios (Descola, 2020, p. 81) dominantes (Brum, 2023, p. 383) de la población humana ha tenido sobre el medio ambiente terrestre, es decir, del proceso que —de particular manera desde la revolución industrial— ha llevado a la transformación global y acelerada del sistema terrestre y de su funcionamiento climático (Descola, 2020, p. 82).

El proceso mencionado tiene unas características bien definidas, aunque los nombres que ha recibido a lo largo de los últimos años son diversos. La definición más común, aun frecuentemente debatida, es la de «Antropoceno», empleada por primera vez por el químico Paul Crutzen y el biólogo Eugene Stoermer (2000). Con este concepto, los dos científicos se refieren al comienzo de una nueva era geólogica, la *Era del Ser*

[1] Véase el video publicado en https://www.facebook.com/rumrrillamazonia/videos/3031397970431095

Humano, sucesiva al Oloceno, que es posible documentar por las consecuencias que la actividad humana ha tenido y sigue teniendo a nivel estratigráfico y geobiofísico (Branca *et al*., 2020).

Una de las principales críticas a la definición acuñada por Crutzen y Stoermer (2000) tiene que ver con la indiscriminación que otorgaría al *anthropos*, a la especie humana, como una identidad única e indiferenciada (Moore, 2017). Es decir: no tomaría en cuenta las reales responsabilidades de esa minoría dominante a la que ya hemos aludido y que, como señala Brum (2023): «tiene un color —prevalentemente blanco— y también un sexo y un género, ya que las decisiones han sido tomadas casi siempre por hombres que se presentan como cisgénero» (p. 383).

A pesar de que la época de la primera Revolución Industrial de finales del siglo XVIII se ha considerado como momento fundamental para el comienzo del Antropoceno, en 2019, el Anthropocene Working Group (AWG) recomendó considerar como punto fundacional los mediados del siglo XX (Subramanian, 2019; Branca *et al.*, 2020). Sobre ello, las dos novelas de Rumrrill, especialmente *La Virgen del Samiria*, parecen coincidir. En efecto, la primera novela, aun cuando presente algunos anacronismos (Pau, 2022, pp. 165-166), relata una saga familiar cuya protagonista es la joven María Reátegui Torres y se desarrolla a través de la yuxtaposición de dos planos temporales, con la alternancia de capítulos ambientados en dos épocas caracterizadas por el aprovechamiento de los recursos naturales y humanos de la selva: el *boom* del caucho de finales del siglo XIX y comienzos del XX, y el *boom* del petróleo de los años 60 y 70 (Pau, 2019, p. 115; 2022, p. 162).

Las incongruencias temporales aparecen también en *Las estirpes amazónicas*, cuyos hechos serían inmediatamente sucesivos a los que se narran al final de la primera novela y que, sin embargo, parecen ambientados en pleno siglo XXI, debido a las referencias a acontecimientos relativamente recientes, tales como las declaraciones del expresidente Alan García Pérez (2007) sobre el supuesto «síndrome del perro del hortelano» de los pueblos indígenas amazónicos y los trágicos sucesos del Baguazo (Reymundo Mercado & Nájar Kokally, 2011; Romio, 2017, 2021; Rumrrill, 2020, pp. 85-86). La incoherencia cronológica, en realidad, parece un recurso que el autor emplea para indicar cómo la situación del extractivismo y la explotación, lejos de haber terminado

en el último cuarto del siglo pasado, ha llegado con creces hasta la actualidad, motivo por el que se subraya la vigencia de sus consecuencias.

En *La Virgen del Samiria*, los episodios que detallan los abusos contra personas humanas y no-humanas son numerosos: desde las cacerías de hombres para el trabajo en los shiringales, pasando por las matanzas de animales de la selva y del río, como los lagartos (Rumrrill, 2012, pp. 37-38), e incluso llegando a la violencia contra las mujeres, quienes son violadas repetidamente tanto en la época del caucho como en la época de las exploraciones petroleras. Un ejemplo evidente es la protagonista femenina, María Reátegui Torres, ya que es obligada a prostituirse en los campamentos de la empresa PetroSamiria. No obstante, sin profundizar en los detalles de los episodios de violencia, es importante centrarse en las palabras de algunos personajes secundarios —transposiciones literarias de algunos protagonistas de la escena cultural iquiteña de los años 60 y 70— que revelan las posturas del Rumrrill ensayista y, a su vez, denuncian con lucidez lo acontecido en la Amazonía. Dicen tres de ellos:

> —Para el Imperio Británico la cuenca amazónica fue la región que le abastecía de una de las principales materias primas de la época, el caucho, para satisfacer los requerimientos de la industrialización impulsada por la revolución industrial. Luego del colapso del Imperio Británico y en especial desde el final de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos asumió la hegemonía imperial. Para Estados Unidos ya no era el caucho el recurso principal, porque ya se había descubierto el jebe sintético, sino la riqueza forestal y las plantas medicinales […]. Ahora estamos en un nuevo ciclo, el del oro negro del petróleo, que coincide con un periodo de expansión y crecimiento de la economía mundial. Como en los otros ciclos, nosotros somos la última frontera, los abastecedores de las materias primas del mundo industrializado— aseveró.
>
> —Para mí, los ciclos económicos y extractivos que supuestamente han contribuido al desarrollo de la Amazonía han sido más bien ciclos destructivos. Miremos nomás lo que ha pasado con los pueblos indígenas y la propia naturaleza desde la época colonial, pasando por el caucho, el palo de rosa, el barbasco, las pieles de animales silvestres y ahora el petróleo. Solo vemos destrucción y pobreza. Y me imagino que, en el futuro, cuando las sociedades ricas necesiten otras materias primas, la historia será igual o peor […].
>
> —Tampoco te pongas en una posición maximalista. No hay que ver las cosas así, con una visión apocalíptica. (Rumrrill, 2012, p. 157)

Las reflexiones y preocupaciones de estos personajes no solo reflejan la conciencia de vivir una época de aceleradas transformaciones que causan el calentamiento global y la sexta extinción de las especies (Descola, 2020, p. 83), sino también revelan con claridad cuál es el sistema que ha llevado a todo esto. Así, se trata de un sistema que, como indica Descola, ha marcado una diferencia sustancial entre humanos y no-humanos, con el surgimiento de una naturaleza hipostatizada hacia la cual los humanos asumieron

una posición externa para conocerla y controlarla mejor; un sistema que ha recibido muchos nombres, como el de modernidad, desarrollo, naturalismo o, en el campo económico-social, capitalismo industrial. De tal modo, el análisis de Rumrrill, expresado tanto en las palabras de sus personajes como las suyas, coincide con la propuesta terminológica desarrollada principalmente por Jason Moore (2017, 2018): la de «Capitaloceno».

Las afinidades entre las reflexiones del sociólogo y geólogo estadounidense y las de Rumrrill son múltiples. En primer término, sobre la periodización, ambos señalan que el comienzo del impacto «degradante y destructivo» tiene que ser rebuscado al menos en el siglo XVI, con la implantación de los sistemas coloniales a raíz de los viajes de Colón y el surgimiento del sistema capitalista, sobre todo cuando se establecieron unos patrones de poder, acumulación de capital y transformación medioambiental que sentaron las bases de los acelerados cambios ecológicos observados en los siglos XIX y XX (Moore, 2017).

Además, con respecto a las responsabilidades de estos cambios y los efectos que producen sobre los seres humanos y no-humanos —sin negar la obvia antropización del espacio amazónico incluso antes de la llegada de los europeos—, se reconoce lo inadecuado que sería dirigir la mirada hacia la especie humana como si fuera una unidad indiferenciada. Cabe destacar el sarcasmo con el que Moore (2017) se interroga sobre cuál es la fuerza que ha causado esta alteración epocal: «no son las cuestiones de clase. No es el capital. No es el imperialismo. Ni siquiera la cultura» (p. 595), pues encuentra así una respuesta explícita en las palabras de los personajes de la novela de Rumrrill.

Es más, la sensible preocupación hacia el futuro, esa «visión apocalíptica» expresada por uno de los personajes, coincide con situaciones que en la Amazonía se han vivido de forma frecuente en los últimos años, debido especialmente a la contaminación causada por los derrames de petróleo. Las distópicas previsiones de una selva cada vez más contaminada, presentes en las dos novelas, son en realidad retratos de una situación de crisis de la que ya hay señales.

Por ejemplo, en *La Virgen del Samiria*, el chamán Epaminondas Reátegui Torres, hermano de la protagonista, en sus tomas de ayahuasca, ve el petróleo y las aguas de formación que llegan al río Samiria «provocando mortandad de peces y una gran pudrición», y también la manera en que los grandes mamíferos amazónicos y las aves mueren haciendo «gestos casi humanos antes de despedirse de este mundo», donde «nada

se libra a la contaminación», ni siquiera «la inmensa variedad de especies vegetales y medicinales» (Rumrrill, 2012, pp. 150-151). La Amazonía se transforma en una tierra baldía y estéril:

> La madre del ayahuasca me ha hecho ver cosas que ocurrirán en el futuro. He mirado en mis visiones que la Amazonía se convierte, poco a poco, en una gran pampa. Porque los grandes árboles y los bosques se secaron porque ya no producían semillas. Como ya no había semillas ni árboles ni bosques que producen comida, los animales morían de hambre. Los ríos se secaron, cambiaron de curso y la gran pampa solo estaba cruzada por caños donde vivían serpientes y peces raros que son el resultado de la degeneración de los peces por la contaminación. (Rumrrill, 2012, p. 152)

Si en la novela *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*, César Calvo Soriano (1981, pp. 23-29) había recurrido a una larga enumeración para inventariar la inmensa biodiversidad que se puede oír en la selva, Rumrrill (2020) —tomando inspiración y dándole la vuelta a esa descripción—, por su lado, emplea la misma técnica para relatar su destrucción a causa de la contaminación:

> […] no podían creer lo que sus ojos estaban mirando: decenas, centenares y millares de pescados muertos en las orillas y juntos a los cadáveres podridos de sábalos, boquichicos, gamitanas, pacos, bagres, rayas y saltones, zúngaros y dorados, estaban también muertas sobre la playa garzas blancas, puma garzas y otras aves que se alimentan de peces. Pero no solo peces y aves muertas se descomponían en las playas, también zorros, pericotes, sacha cuyes y otros animales que salieron del bosque para comerse los pescados y murieron envenenados. (p. 148).

Al final de *Las estirpes amazónicas*, los personajes escuchan así los testimonios de pescadores que relatan cómo los peces «enloquecen. Saltan al aire como queriendo huir del agua [que] ahora es como un veneno»; cazadores que cuentan que las aves «están cambiando el color de su plumaje y el tono de su canto […] seguramente porque están comiendo frutas contaminadas y porque el clima de la Amazonía ya no es el mismo de antes. El verano ya no es verano y el invierno ya no es invierno»; que los insectos y en especial las abejas «están desapareciendo [porque] el néctar de las flores está contaminado por el humo de los incendios»[2] (Rumrrill, 2020, pp. 150-151). La frase más repetida por cazadores o mitayeros, pescadores o fisgas y otros conocedores del bosque fue: «Creo que estamos llegando al fin del mundo» (Rumrrill, 2020, p. 151).

La sensación de estar viviendo acontecimientos catastróficos y cercanos al apocalipsis se vuelve todavía más trágica en las palabras del protagonista masculino de

[2] Es necesario subrayar que la novela de Rumrrill fue publicada a pocos meses de la terrible ola de incendios que devastó la Amazonía en 2019 (Zarrilli, 2019; Brum, 2023).

las dos novelas, el profesor Sojo Arimuya, quien preconiza que «con la muerte de los bosques morirán también los dioses amazónicos, los creadores del mundo» (Rumrrill, 2020, pp. 52-53), es decir, los seres más-que-humanos intangibles, y con ellos «se irán la cultura, la identidad, nuestras creencias, nuestro conocimiento, nuestros saberes, nuestras prácticas, experiencias y modelos de vida y de amor a la Madre Naturaleza» (p. 53). El epistemicidio causado por el Capitaloceno afecta, entonces, toda esa red de prácticas de reciprocidad y de relaciones entre los seres del cosmos, y halla en la muerte de las «madres» de las aguas y del bosque quizás el ejemplo más trágico. Los seres amazónicos —poblaciones humanas, animales no-humanos con sus «dueños», plantas con sus «madres» (Campanera Reig, 2018)—, de hecho, conviven en el mismo territorio y tienen entre ellos una relación que cabe definir como simbiótica. Las «madres» son los seres más-que-humanos cuidadores del bosque, unas entidades que guardan, protegen y controlan determinados espacios o seres vivientes. El apelativo de «madre» no es casual, pues se entabla con ella una relación de parentesco que favorece la generosidad, el buen trato y el cuidado (Campanera Reig, 2018). En ese orden, la «muerte de las madres» a causa de los conflictos medioambientales viene a ser la evidencia de lo que Mario Blaser (2009, 2013, 2019) llama «conflictos ontológicos», esto es, conflictos entre diferentes realidades y percepciones. Las visiones del sabio Epaminondas atestiguan una vez más dicha situación:

> —Con la contaminación de las aguas por los derrames del petróleo y las aguas de formación, mueren los peces, las plantas, la gente se enferma y mueren también las madres de las aguas y del bosque. Porque en el mundo amazónico todo tiene madre, las plantas, los árboles, los lagos, las quebradas, los ríos. Todo tiene madre —agregó Epaminondas.
>
> En sus sesiones de toma de ayahuasca, continuó Epaminondas con su relato, había visto cómo las madres de las plantas, animales, lagos, quebradas, y ríos, que son dioses que protegen, que cuidan y hacen posible la reproducción de los seres vivos, huían de sus moradas para escapar de una posible muerte. Pero a veces, cuando no lo podían hacer a tiempo, también morían, lo mismo que los seres que estaban bajo su protección.
>
> —Eso pasó en el lago *Shinguito*. Una gran anaconda era la madre que vivía limpiando el ojo de agua que alimentaba el lago y protegiendo el resto de los habitantes, peces, vacamarinas y delfines. El ruido que hacían las máquinas primero, luego el derrame de crudo y de las aguas de formación contaminaron el lago y la gran anaconda murió y entonces el ojo de agua que cuidaba la madre se cegó y el lago también murió con todos sus habitantes. (Rumrrill, 2012, pp. 151-152)[3]

[3] Experiencia de muertes y huidas de las «madres» son frecuentes en los testimonios de los pobladores amazónicos (Galli, 2014, p. 33).

3. ¿UNA SAGA ECOFEMINISTA?

El reconocimiento de ontologías múltiples (Blaser, 2013) y ampliar el concepto de lo que entendemos como «humano» conlleva, así, a ir más allá del dualismo que contrapone naturaleza y cultura (Descola, 2012). En esa línea, la filósofa Val Plumwood, en su libro *Feminism and the Mastery of Nature* (2003), critica duramente este dualismo y lo pone en relación con otro:

> El concepto de lo humano tiene un *bias* masculino (entre otros) porque los dualismos masculino/femenino y humano/naturaleza están estrechamente entrelazados, hasta el punto de que ninguno puede entenderse plenamente aislado del otro. La distorsión dualista de la cultura y la inferioridad histórica de la mujer y la naturaleza en Occidente se han basado, como hemos visto, en una red de supuestos que implican una serie de contrastes dualistas estrechamente relacionados, especialmente el dualismo de razón y naturaleza, o (en una formulación prácticamente equivalente), de humanidad y cultura por un lado y naturaleza por otro. (p. 33; traducción nuestra)

Sus reflexiones han sido fundamentales para el desarrollo de las teorías ecofeministas, ya que se reconoce que los «dos argumentos comparten una lógica de dominación similar» (Heffes, 2014, p. 15) y se subraya que, en el mundo occidental, se ha asociado tradicionalmente lo cultural y lo racional con el hombre, mientras que a las mujeres se las ha vinculado con la naturaleza y lo emocional.

Como se ha mencionado varias veces, el personaje fundamental de las dos novelas de Rumrrill es la joven María Reátegui Torres, cuya vida está marcada por el dramático engaño que la obliga a prostituirse en los campamentos de la compañía petrolera PetroSamiria. Alrededor de esta desgracia se desarrollan todos los sucesos fundamentales de las dos novelas.

En efecto, la protagonista simboliza y, a la vez, deconstruye uno de los más difundidos estereotipos sobre el contexto amazónico: el del supuesto «carácter sexual excesivo y desordenado» (Motta, 2011, p. 31) de las mujeres, encarnado en la figura de la llamada «charapa ardiente» (Barletti, 2004; Chirif, 2004; Motta, 2011). Si, de un lado, su extrema hermosura se ajusta a los cánones de hipersexualización de las mujeres que habitan los territorios de la Selva, del otro, en cambio, su personalidad y su historia personal contribuyen a desmontar esta mistificación. La mentira que da origen a su destino de trabajadora sexual y las reiteradas violencias a la que es sometida son muestras evidentes de un sistema patriarcal y racista que es el mismo en el cual se gestó esa visión denigrante y humillante de las mujeres amazónicas.

La asociación del destino de explotación de María y el del medioambiente amazónico es explicitado por la reflexión de su hermano Epaminondas:

> No es una fatalidad lo que está pasando con nuestra familia. En realidad toda la Amazonía está sufriendo. Fuerzas extrañas, desde dentro y desde fuera, la están desgarrando, violando, saqueando. Porque la Amazonía es un ser vivo, sano, hermoso. Pero a ese ser le están quitando los ojos, los brazos y quieren sacarle el corazón. Este ser, la Amazonía, puede morir y si ella muere, moriremos todos. Nosotros los humanos ya estamos sufriendo, padeciendo, lo que ella sufre y padece. Lo que a ti [a María, *nda*] te ha pasado y te pasa, le ha pasado y le pasa a la Amazonía. Tú eres como la Amazonía. (Rumrrill, 2012, p. 127)

El espacio amazónico, entonces, es como un ser vivo, y María representa su encarnación en un cuerpo humano: ambas sufren abusos, son violadas y ultrajadas. De la misma manera en la que la Amazonía es saqueada, privada de sus recursos por los intereses extractivistas y capitalistas, la joven prostituta es obligada a ceder su cuerpo contra su voluntad (Pau, 2022, p. 168).

La asociación entre Amazonía y mujer y, aún más, entre Amazonía y virgen, sin embargo, no es nueva y tiene sus raíces en la primera edad colonial. Aun así, parece muy actual, ya que, como indica Brum (2023, pp. 30-31), los generales que oprimieron Brasil entre 1964 y 1985 difundieron el imaginario de la «selva virgen» y del «desierto verde» para justificar las operaciones de invasión y de reparto de dicha región. Más recientemente, el expresidente Bolsonaro se refirió a la Amazonía como a «una virgen que cada pervertido extranjero desea» (p. 41). Citando una vez más a la periodista brasileña, parecen resonar con las teorizaciones de Moore (2017; 2018) o de Plumwood (2003), cuando dice que:

> Los dogmas morales que constituyen los pilares de la supremacía blanca, del patriarcado y del binarismo de género sostienen también el modelo capitalista que ha consumido la naturaleza y ha conducido el planeta a la emergencia climática. No se trata de dos proyectos distintos, sino del mismo. (Brum, 2023, p. 42)

El hecho de que Rumrrill denunciara, en *La Virgen del Samiria*, la paralela dominación y explotación de las mujeres y del medioambiente amazónico, me llevó en otra ocasión (Pau, 2022, p. 168) a hipotetizar que su postura fuera implícitamente ecofeminista. No obstante, la publicación de la segunda entrega de la saga conlleva a nuevas reflexiones.

Volviendo una vez más a Eliane Brum (2023), quien señala que actualmente la lucha en favor de la Amazonía coincide con la lucha contra el patriarcado, el feminicidio, el racismo, el binarismo de género y la centralidad de la persona humana, se subraya la agencia de las muchas mujeres que, en la Amazonía brasileña, están combatiendo en primera persona para una justicia social y medioambiental. Esto también sucede en Perú con los ejemplos iluminantes de Flor de María Parana, la principal denunciante y testigo del derrame de crudo en las cercanías de la comunidad de Cuninico en junio de 2014, o el caso de la Federación de mujeres kukama del Samiria y Marañón «Huaynakana Kamatahuara Kana», que presentó una demanda en la que se pedía que el río Maranón fuera declarado sujeto de derecho, solicitud que decantó en un histórico fallo a favor.[4]

En las dos novelas de Rumrrill, en cambio, la violencia de las relaciones de poder y las desigualdades de género parecen casi ineludibles y la agencia de María resulta casi ausente: de hecho, son escasos los episodios en los que ella trata de oponerse en primera persona a su trágico destino de explotación. En *La virgen del Samiria* esto acontece en la primera etapa, cuando aún se le impone estar al servicio de los cinco gerentes de la empresa petrolera. En ocasión de la noticia de la muerte de la madre, María pide ir a despedirse de ella y rehúsa acostarse con los jefes de la compañía. El castigo por tal rebelión es, si cabe, aún más degradante de lo que ya era, debido a que es trasladada a los campamentos de los trabajadores donde es obligada a «despachar» a cincuenta hombres cada noche (Rumrrill, 2012, p. 92). A su vez, en *Las estirpes amazónicas*, solo en un brevísimo episodio parece que la joven puede organizar su huida de la reclusión en la que la mantiene PetroSamiria, pero el intento se frustra.

Por el contrario, se proponen antiguos tópicos de las narraciones centradas en personajes masculinos: el «hombre salvador», encarnado en el personaje de Sojo Arimuya, quien, en varias ocasiones, sueña con «encontrar al amor y la felicidad en María Reátegui Torres, rescatarla y salvarla, a ella que es mi Amazonía» (Rumrrill, 2020, p. 59). Y también el de su contraparte especular, la «muchacha indefensa» que lo consuela: «ahora estás cumpliendo una misión: cuidarme y protegerme» (p. 129).

[4] La sentencia fue expedida por la jueza Corely Armas Chapiama del Juzgado Mixto de Nauta el día 8 de marzo de 2024. Véase el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/1xakdJ87qdccxqxKb-tw-xT1DIQCib9Rq/view

En ese sentido, el sistema de relaciones de poder jerárquicas y los clichés ligados a las cuestiones de género, a pesar de ser claramente condenados por el autor, dejan un rastro incluso al interior de las obras. Por estas razones, aun coincidiendo en parte con sus postulados teóricos, no parece adecuado definir «ecofeministas» las dos novelas, ya que la parcial vigencia de algunos estereotipos de género resta agencia a los pocos personajes femeninos, los cuales siguen representados principalmente como víctimas pasivas.

4. HACIA LA TIERRA SIN MAL

Frente a los abusos de las petroleras y al futuro de desolación y destrucción de la Selva, los personajes de las dos novelas de Rumrrill emprenden una oposición activa que coincide con la recuperación y la actualización de un tópico cultural de los pueblos de la familia tupí-guaraní: «La expedición de resistencia que vamos a iniciar también es la búsqueda de la Tierra sin Mal» (Rumrrill, 2020, p. 78).

Como indican Villar y Combés (2013), la primera aparición en el mundo académico del *yvy marãey*, de la «Tierra Sin Mal», se remonta al texto de 1914 de Curt Unkel Nimuendajú, traducido en castellano como *Los mitos de creación y de destrucción del mundo*, que narraba su experiencia con algunos indígenas guaraní apapocúva en su camino hacia un lugar donde «los cultivos crecen solos, la fiesta es eterna y no existe la muerte» (p. 203). Nimuendajú supuso que el etnodinamismo que caracteriza a las poblaciones tupí-guaraní se debía, por ende, a razones religiosas.

A partir de ahí, el mito de la «Tierra sin Mal» se ha convertido en un tema muy explorado y debatido, sobre todo gracias a los aportes de muchos estudiosos y estudiosas. A Alfred Métraux (1973), por ejemplo, se le debe que, desde la experiencia de los apapocúva, este elemento pasara no solo a ser identificado con todos los pueblos de ascendencia tupí-guaraní, sino también a destacarse como motivo de sus migraciones. El etnólogo suizo describía en pocas palabras este lugar maravilloso con las siguientes palabras:

> "La Tierra sin Mal", a la cual el antepasado o el héroe civilizador se retiró después de haber creado el mundo y traído a los hombres los conocimientos esenciales para su supervivencia. Es allí adonde después de ciertas pruebas llegan ciertos muertos privilegiados, chamanes y guerreros. Este paraíso se abre también a los vivos que hayan tenido el valor y la constancia de observar los fatigosos ritos y que, guiados por el poder sobrenatural de un chamán, hayan descubierto el camino que allí conduce.
>
> Los apapocuvas tienen de este lugar una imagen muy precisa. Aquellos que tienen la suerte de habitar en él no mueren nunca. Se alimentan de frutos exquisitos que crecen

> espontáneamente. [...] Desgraciadamente, el emplazamiento de la Tierra sin Mal es objeto de discusión. (p. 7)

El hecho de que este lugar sea accesible a las personas vivas es, para Hélène Clastres (1993), lo que llevó a que tal elemento no fuera englobado sincréticamente por la religión cristiana ni asociado al paraíso (p. 35). Clastres, además, es quien traslada con más fuerza la cuestión desde el plano religioso, la migración como búsqueda de la inmortalidad, al plano político-social: la migración como abandono de las reglas sociales, del trabajo y de la ley (pp. 69-80). Una búsqueda que, según la estudiosa, terminaría siendo autodestructiva:

> La búsqueda de la Tierra Sin Mal es por lo tanto el rechazo activo de la sociedad. Auténtica ascesis colectiva que, por ser colectiva, no puede llevar a los indios más que a su ruina: si las "migraciones" debían fracasar es porque el proyecto que las animaba —la disolución buscada de la sociedad— era en sí mismo suicida.
>
> Por consiguiente el pensamiento de la Tierra sin Mal no se resuelve en el de un Otro Lugar que solo sería espacial. Es el de un otro del hombre, absolutamente exento de obligaciones: hombre-dios. (Clastres, 1993, p. 79)

Como han evidenciado Villar y Combès (2013), las investigaciones más recientes sobre el tema de la Tierra sin Mal han tratado de buscar términos medios más rigurosos, que, sin descartar totalmente el lado místico de la búsqueda, se esfuerzan por relocalizar en contextos precisos algunas de las migraciones tupí-guaraníes a la luz de los datos históricos, e indicando que estas se debieron a factores múltiples y diversos. Asimismo, a partir del mito han surgido variaciones en la cultura popular que han resignificado, de las formas más diversas, su esencia fundamentalmente melancólica y hasta trágica, aunque con matices dionisíacos. En efecto, volviendo a Métraux (1973), «[L]a Tierra sin Mal no es solamente un lugar de delicias, es también el único refugio que quedará a los hombres cuando sobrevenga el fin del mundo» (p. 8).

La búsqueda de la Tierra sin Mal de los personajes del ciclo de Rumrrill responde a esta exigencia:

> Desde hace siglos y milenios los pueblos indígenas Tupí-Guaraníes están buscando la Tierra sin Mal. Es un territorio invisible, porque está en el más allá. Pero también es un territorio visible que está en el más acá. Este territorio visible donde vivimos, donde viven los animales y las plantas y los espíritus, donde viven los peces y los dioses de los ríos y las cochas, este territorio tiene que ser defendido y conservado, porque si se muere nunca más podremos llegar a la Tierra sin Mal invisible pero también real. (Rumrrill, 2020, p. 78)

Así, mientras en toda la región comienza una movilización en contra de las compañías petroleras —con bloqueos fluviales, cercos de los campamentos de operación y el empleo de los seres del bosque para aterrorizar empleados y obreros—, comienza en paralelo una marcha de los protagonistas hacia el poblado de Terrabona, «un pueblo que había sido el refugio de indígenas perseguidos en la sangrienta época del caucho y también el escondite de líderes revolucionarios y rebeldes» (Rumrrill, 2020, p. 112). De tal modo, la resistencia activa de las poblaciones indígenas y ribereñas vendría a sustituir los rituales de danzas y fiestas que tenían lugar en las largas marchas de los tupí-guaraníes hacia la Tierra sin Mal.

Sin embargo, los efectos de la depredación y la contaminación llegan incluso a Terrabona, donde el sabio Kukama Oroma parece confirmar la interpretación de Clastres acerca del carácter «profético» del pensamiento tupí-guaraní, «porque presiente la salvación como inalcanzable y sin embargo sigue creyendo en ella» (Clastres, 1993, p. 72; Agüero, 1994, p. 29), específicamente cuando dice que la «búsqueda no ha cesado. Ahora más que nunca la Tierra sin Mal tiene que ser construida, encontrada, descubierta. Todos los pueblos indígenas han iniciado la resistencia y la búsqueda» (Rumrrill, 2020, p. 152). O, como en otro fragmento comenta otro personaje:

> Solo nos queda, para salvar a la Amazonía de la destrucción, hacer una profunda transformación, construir el modelo de la Tierra sin Mal que han imaginado los Kukama-Kukamiria y hacer un gran *Ipámamu* transformador, como está en el imaginario y en el pensamiento mesiánico y milenarista de los Jíbaro-Jíbaro. (Rumrrill, 2020, p. 106)

Si, de un lado, Villar y Combès (2013) proponen que «una salida posible para no caer en el pesimismo sería releer el mito en función de su componente utópico» (p. 221), por otro lado, en el prólogo a *Las estirpes amazónicas*, Ricardo González Vigil retoma y actualiza el concepto de «utopía andina» (Burga & Flores Galindo, 1982; Flores Galindo, 1994) y sugiere, más bien, que las dos novelas de Rumrrill abren un nuevo camino en la literatura amazónica peruana a través de la exploración de la que él llama la «utopía amazónica» (González Vigil, 2020, p. 7).

Lo utópico, en efecto, viene a configurarse como esa «profunda transformación» que coincide con «repensar un nuevo modelo de desarrollo para nuestra Amazonía» (Rumrrill, 2020, p. 74).

Esto significa cuestionar las condiciones históricas en que las sociedades humanas se han construido a sí mismas en relación jerárquica con otras (tanto humanas como no-humanas). Así, los personajes del ciclo de Rumrrill proponen imaginar nuevas formas en que dichas colectividades, ecológicamente conectadas, puedan transformarse creativamente (Huggan & Tiffin, 2015, p. 22) para alcanzar justicia social y medioambiental. La transformación, el *ipámamu*, que preconiza Rumrrill, empieza con «la lucha de resistencia indígena en la Amazonía en defensa de la Madre Naturaleza y sus bienes» (Rumrrill, 2020, p. 86), y es heredera de las principales rebeliones indígenas amazónicas —como las de Torote, la de Samarén y, sobre todo, la de Juan Santos Atahualpa—. Tiene, además, algo de mesiánico, pues al final de la novela nace el hijo de María y Sojo, quien, según la profecía de Oroma, «sería el gran líder de los pueblos indígenas que finalmente convertirían a la Amazonía en la Tierra sin Mal» (Rumrrill, 2020, p. 156).

No obstante, los mismos protagonistas enfatizan en el elemento que será el verdadero propulsor del cambio y de la transformación: «la construcción del futuro no dependerá de una estirpe, sino de los pueblos que avanzarán en la historia como el poderoso caudal del río Amazonas» (Rumrrill, 2020, p. 155).

5. CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha tratado de mostrar cómo Róger Rumrrill, al igual que muchos autores y autoras en otras zonas excoloniales del mundo, representa un ejemplo concreto de intelectual comprometido que, en un contexto poscolonial y de colonialismo interno-desarrollista como el de la Amazonía peruana, ha contribuido con sus obras al debate sobre temas sociales, económicos y medioambientales:

> Su contribución ha sido principalmente a través de literatura de protesta, a veces en sus formas más manifiestas, como el reportaje no ficticio y el panfleto político, pero también en formas más indirectas, como la novela, la poesía y el teatro. La función principal de gran parte de esta literatura ha sido la de despertar una conciencia global en una amplia variedad de contextos (post)coloniales en los que la doble exigencia de justicia social y medioambiental se hace evidente. (Huggan & Tiffin, 2015, p. 35; traducción nuestra)

En especial, el ciclo constituido por *La Virgen del Samiria* y *Las estirpes amazónicas* denuncia con fuerza las actividades que han llevado a la Amazonía al borde de la catástrofe medioambiental: la explotación indiscriminada y el extractivismo de matriz capitalista que se niega a reconocer la existencia de ontologías múltiples y cuyo único fin es la ganancia a corto plazo. No reconocer la existencia de formas más amplias

de la categoría de «humanidad» cristaliza, así, una red piramidal de dominación en la que los elementos más afectados son algunas categorías de seres humanos y también lo que estamos acostumbrados a llamar «naturaleza» (animales y ecosistemas). Sin embargo, como indica Arturo Escobar (2014), «solo la crisis ecológica tiene el potencial para desestabilizar cualquiera de los marcos de desarrollo existentes en la actualidad, si se toma en serio» (p. 13). Esta desestabilización no puede limitarse a pequeños ajustes al sistema de mercado, es decir, no puede coincidir con las propuestas del llamado «desarrollo sostenible» (p. 272), sino que urge pensar en reformas más sustanciales. Las dos novelas de Rumrrill emplean, en tal sentido, unas palabras clave: «repensar un nuevo modelo de desarrollo» (Rumrrill, 2020, p. 74) y «construir el modelo de la Tierra sin Mal» (p. 106).

Para «repensar», volviendo a Escobar (2014), las ideas más útiles podrían ser obtenidas de los conocimientos y prácticas de los movimientos sociales. Se trata de movimientos que reconocen y valoran las diferencias culturales y de género; que posicionan el diálogo entre culturas como principio rector; que reconocen la existencia de una «humanidad» que no se limita a los que llamamos seres humanos, sino que abarca otras entidades no-humanas y más-que-humanas, y cuyos derechos es fundamental respetar. Son los mismos principios que impulsan los movimientos sociales que, en las novelas, están organizados para contrarrestar el poder de las empresas petroleras y construir una alternativa.

«Construir» es, en efecto, el segundo verbo fundamental: desde la condición de crisis social, climática y medioambiental surgen «las respuestas y las formas de creatividad y resistencia» (Escobar, 2014, p. 40). Las ideas podrían concretarse en lo que Hathaway y Boff (como se cita en Escobar, 2014, p. 30) llaman ‘ecología de la transformación’, cuyos principales componentes son la justicia ecológica, la diversidad biológica y cultural, el biorregionalismo, el arraigo al lugar, la autonomía y la transparencia, la democracia participativa y la autoorganización cooperativa. Tal como lo había señalado el sabio Oroma, en *Las estirpes amazónicas*, esta búsqueda no ha cesado y mucho menos estamos ante conceptos acabados; antes bien, se trata de un proceso en construcción (Escobar, 2014, p. 37): un largo camino que lleve a la «Tierra sin Mal».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAM, D. (1996). *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. Vintage Books.

AGÜERO, Ó. A. (1994). *El milenio en la Amazonía peruana. Mito-utopía tupí-cocama o la subversión del orden simbólico*. CAAAP; Abya-Yala.

BARLETTI, J. (2004). Sexualidad en la Amazonía: la construcción del imaginario social. En E. Elías Valdeavellano & E. Neira Riquelme (Eds.), *Salud reproductiva en la Amazonía: perspectivas desde la cultura, el género y la comunicación* (pp. 99-116). Minga Perú.

BLASER, M. (2009). The Threat of the Yrmo: The Political Ontology of a Sustainable Hunting Program. *American Anthropologist*, *111*(1), 10-20.

BLASER, M. (2013). Ontological conflicts and the stories of peoples in spite of Europe: Toward a conversation on political ontology. *Current Anthropology*, *54*(5), 547-568. https://doi.org/10.1086/672270/0

BLASER, M. (2019). Reflexiones sobre la ontología política de los conflictos medioambientales. *América Crítica*, *3*(2), 63-79. https://doi.org/10.13125/AMERICACRITICA/3991

BRANCA, D., FABIANO, E., & PAU, S. (2020). Sull'antropocene. Introduzione alla traduzione di Umano, troppo umano di Philippe Descola. *América Crítica*, *4*(1), 75-80. https://doi.org/10.13125/americacritica/4163

BRUM, E. (2023). *Amazzonia. Viaggio al centro del mondo*. Sellerio.

BURGA, M., & FLORES GALINDO, A. (1982). La Utopía andina. *Allpanchis*, *20*, 85-101.

CALVO SORIANO, C. (1981). *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Proceso Editores.

CAMPANERA REIG, M. (2018). Humanidad territorializada. Madres, dueños y personas que cuidan. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, *13*(2), 189-212. https://doi.org/10.11156/aibr.130204

CHIRIF, A. (2004). El imaginario sobre la mujer loretana. En E. Elías Valdeavellano & E. Neira Riquelme (Eds.), *Salud reproductiva en la Amazonía: perspectivas desde la cultura, el género y la comunicación* (pp. 59-80). Minga Perú.

CLASTRES, H. (1993). *La Tierra sin Mal. El profetismo tupí-guaraní*. Ediciones del Sol.

CRUTZEN, P., & STOERMER, E. (2000). The 'Anthropocene.' *Global Change Newsletter*, *41*, 17-18.

DESCOLA, Ph. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu Editores.

DESCOLA, Ph. (2020). Umano, troppo umano. *América Crítica*, *4*(1), 81-87. https://doi.org/10.13125/AMERICACRITICA/3995

ESCOBAR, A. (2014). *La invención del desarrollo*. Editorial Universidad del Cauca.

FLORES GALINDO, A. (1994). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Editorial Horizonte.

GALLI, E. (2014). Los Kukama aparecen. L'esperienza radiofonica indigena nell'Amazzonia contemporanea. En R. Badini (Ed.), *Amazzonia indigena e pratiche di autorrappresentazione* (pp. 23-38). Franco Angeli.

GARCÍA PÉREZ, A. (2007, octubre 28). El síndrome del perro del hortelano. *El Comercio*.

GLOTFELTY, C. (1996). Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In C. Gloftelty & H. Fromm (Eds.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology* (pp. XV-XXXVII). The University of Georgia Press.

GONZÁLEZ VIGIL, R. (2020). Prólogo. La utopía amazónica. En R. Rumrrill (Ed.), *Las estirpes amazónicas* (pp. 7-12). Sinco Editores.

HATHAWAY, M., & BOFF, L. (2009). *The Tao of Liberation. Exploring the Ecology of Transformation*. Orbis Books.

HEFFES, G. (2014). Introducción. Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (79), 11-34.

HUGGAN, G., & TIFFIN, H. (2015). *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment*. Routledge.

MÉTRAUX, A. (1927). Migrations historiques des Tupi-Guarani. *Journal de La Société Des Américanistes*, *19*, 1-45.

MÉTRAUX, A. (1973). *Religión y magias indígenas de América del Sur*. Aguilar.

MOORE, J. W. (2017). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, *44*(3), 594-630. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036

MOORE, J. W. (2018). The Capitalocene Part II: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy. *The Journal of Peasant Studies*, *45*(2), 237-279. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1272587

MOTTA, A. (2011). La “charapa ardiente” y la hipersexualización de las mujeres amazónicas en el Perú: perspectivas de mujeres locales. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, *9*, 29-60.

PAU, S. (2019). *Más allá del ‘infierno verde’ y del ‘paraíso perdido’*. https://doi.org/10.30687/978-88-6969-319-9/010

PAU, S. (2022). *Más antes, así era. Literaturas del caucho en la Amazonía peruana* (2ª ed.). Pakarina Ediciones.

PLUMWOOD, V. (2003). *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge.

REGAN, J. (1983). *Hacia la tierra sin mal. Estudio de la religión del pueblo en la Amazonía*. CETA.

REYMUNDO MERCADO, E., & NÁJAR KOKALLY, R. (2011). *Más allá de la Curva del Diablo. Lecciones de Bagua*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

ROMIO, S. (2017). Reflexiones sobre el juicio y sentencia de la Curva del Diablo. Límites, desafíos y aspectos novedosos. *Nombres*, *4*(1), 199-232.

ROMIO, S. (2021). “Soñé que iba a correr sangre”. Baguazo, memorias de violencia y recuerdos oníricos entre los awajún de la Amazonia peruana. *Confluenze*, *13*(2), 361-400. https://doi.org/10.6092/ISSN.2036-0967/12378

RUMRRILL, R. (2012). *La Virgen del Samiria*. Ediciones El Nocedal.

RUMRRILL, R. (2020). *Las estirpes amazónicas*. Sinco Editores.

SUBRAMANIAN, M. (2019). Anthropocene now: influential panel votes to recognize Earth’s new epoch. *Nature*. https://doi.org/10.1038/D41586-019-01641-5

VILLAR, D., & COMBÈS, I. (2013). La Tierra sin Mal. Leyenda de la creación y destrucción de un mito. *Tellus*, *13*(24), 201-225.

ZARRILLI, A. G. (2019). Incendio en el Amazonas, ¿dónde está la sorpresa? El costo de ponerle precio a la naturaleza. *Estudios Rurales*, *9*(18). https://doi.org/https://doi.org/10.48160/22504001er18.18

LA LÓGICA DEL SUSPENSO Y LO IMPENSABLE EN *SANGAMA* (1942) DE ARTURO HERNÁNDEZ

THE LOGIC OF SUSPENSE AND THE UNTHINKABLE IN *SANGAMA* (1942) BY ARTURO HERNANDEZ

Eduardo Avalos Salas
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
tchuedav@upc.edu.pe
https://orcid.org/0000-0001-9106-6600

Andrea Cabel García
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pcpeacab@upc.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-7419-8609

Marcos Colón
Arizona State University
marcos.colon@asu.edu
https://orcid.org/0000-0002-2975-4696
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.228

Fecha de recepción: 25.05.24 | Fecha de aceptación: 23.07.24

RESUMEN

Sangama (1942) del peruano Arturo Hernández es una de las primeras novelas de la renovación temática de la ficción sobre la Amazonía. Este artículo analiza el texto a partir de dos puntos: en primer lugar, se estudiará la disposición formal de la obra desde la narratología para demostrar que esta no es una novela meramente descriptiva como señaló la crítica literaria. Así, pues, estaría dispuesta por lo que hemos llamado «lógica de suspenso narrativo» en la que los planos narrativo y discursivo demuestran una trama artificial que conserva la intriga. En segundo lugar, analizaremos a Tula desde la teoría poscolonial. Sostenemos que es un sujeto «impensable» como ha teorizado Michel Trouillot, ya que incentiva el suspenso en la obra y, con ello, permite reentenderla. Sustentamos que esta novela propone todo lo contrario a lo que los estudios crítico-literarios afirmaron: *Sangama* es compleja tanto en su forma como en sus personajes, pues en ambos casos se exceden los marcos de representación tradicionales.

PALABRAS CLAVE: Amazonía, *Sangama*, impensable, Arturo Hernández, narratología.

ABSTRACT

Sangama (1942) by the author Arturo Hernández is one of the first novels of the thematic renewal of fiction about Amazonia. This article analyzes the novel from two points: first, the formal arrangement of the work will be studied from the narratology to demonstrate that this is not a merely descriptive novel as pointed out by literary critics. Thus, the novel would be arranged by what we have called «logic of narrative suspense» in which the narrative and discursive planes demonstrate an artificial plot that preserves the intrigue. Second, we will analyze Tula from postcolonial theory. We argue that she is an

«unthinkable» subject, as Michel Trouillot has theorized, since she encourages suspense in the work and thus allows us to understand it. We argue that this novel proposes the opposite of what literary-critical studies have affirmed: Sangama is complex both in its form and in its characters, since in both cases it exceeds the traditional frameworks of representation.

KEYWORDS: Amazonia, *Sangama*, unthinkable, Arturo Hernandez, narratology.

1. INTRODUCCIÓN

El escritor Arturo Hernández (1903-1970) es una figura relevante en el proceso de la institucionalización de la literatura amazónica peruana, ya que su novelística abrió una ruta para la difusión y la valoración del acervo cultural amazónico que fue sistemáticamente marginado de la literatura de ese país. La primera en iniciar tal empresa fue su novela *Sangama* (1942), la cual vio la luz en el marco de la celebración del IV Centenario del Descubrimiento del río Amazonas. Tal como señala Morgana Herrera (2018), la mayor novedad en este cuarto centenario es «el reconocimiento del valor de un discurso sobre la Amazonía que se construye desde ella» (p. 155), debido a que comienzan a aparecer novelas como *Sangama* y *Más allá de la trocha* (1943) de Pilar Laña, *Ayahuasca* (1941) de Arturo Burga o *Leyendas amazónicas* de Elías Lozada (1942) que se interesan por mostrar una Amazonía sin historia, una que necesita ser peruanizada y, en ese sentido, también incanizada. *Sangama* es un buen ejemplo de esto último.

La novela está ambientada en los últimos años del siglo XIX, específicamente en el segundo gobierno de Nicolás de Piérola y trata sobre el retorno del joven Abel Barcas al pueblo de Santa Inés, ubicado en la zona baja del río Ucayali. En principio, el protagonista regresa a su tierra con el propósito de convertirse en un cauchero acaudalado; sin embargo, a medida que va conociendo las vidas de diversos personajes se distancia de dicha meta y se ve atraído por muchas aventuras: el rescate de Tula, la revuelta contra el gobernador Portunduaga, la pelea contra el *Supay*, la búsqueda de la estatua de oro por parte de Sangama, el castigo del Toro, entre otros. Sobre Sangama, cabe indicar que él es descendiente de los incas y quiere encontrar en la selva la clave para que el imperio incaico resurja; no obstante, esto resulta imposible. Al respecto, Hernández señala lo siguiente:

> *Sangama* es tendenciosa, es anti-historicista. La costa y la sierra tienen historia, la costa es el coloniaje fastuoso y la sierra es el incanato milenario; la selva no tiene historia y en un medio elemental como en el que se desarrolla *Sangama*, el personaje central de la obra tenía que fracasar. (Hernández *et al*., 1986, p. 48)

Con todo esto, en su época, *Sangama* fue considerada por la crítica como la novela que representaba fielmente el mundo amazónico, debido a sus descripciones geográficas y sus menciones a las costumbres e imaginarios amazónicos. Únicamente en la edición príncipe se encuentran cinco ilustraciones y todas muestran paisajes amazónicos (Hernández, 1942). Es decir, se deja entrever que no se busca con ellas aludir a algún momento de la trama o a cierto personaje. Esto resulta significativo porque la selva narrada (trama) y la selva representada en este discurso visual aparece como un espacio sin sociedad ni modernidad que intervenga. Así, subrayamos que, a pesar de haber sido escrita y publicada 400 años después del descubrimiento del Amazonas, la selva sigue encarnando básicamente los mismos imaginarios: un paraíso por colonizar, sin historia y, además, vacío.

Estas representaciones, en *Sangama*, tienen cierta coherencia toda vez que estaba en contra del indigenismo y generaba una idea de «nación» coherente con lo que Piérola (el presidente en la trama) y Prado (el presidente del Perú en esos años) buscaban, a saber: una nación centralizada y dominante respecto de los territorios salvajes e inhóspitos como la selva.

De otro lado, esta obra goza de gran aceptación por parte de la comunidad hermenéutica, pero dentro del entorno académico su recepción no es del todo favorable.[1] Al respecto, presentaremos, al inicio del artículo, una cartografía de las únicas diez aproximaciones de la comunidad académica a la novela. Esto es relevante, puesto que después de 80 años de publicada solo ha recibido aproximaciones que han resaltado dos puntos: sus cualidades descriptivas y su valor histórico. No han propuesto un análisis narratológico sobre algún personaje, que es lo que pretendemos realizar en este artículo.

Así, en la primera parte planteamos una «lógica de suspenso» por sobre la mera lógica topográfica que se les ha otorgado a las piezas de Hernández. En esa línea, entender y valorar la obra más allá de lo descriptivo favorece el análisis de un personaje: Tula. En cuanto a este personaje, no hay estudios sobre su figura ni tampoco ningún debate sobre

[1] Para Miguel Ángel Huamán (2015), la comunidad hermenéutica está conformada por el público lector que valida las obras, mientras que la comunidad académica se compone de los especialistas que buscan una comprensión teórica de los discursos estético-literarios y sus repercusiones en una sociedad y cultura.

su importancia en la novela. Nosotros sostenemos, desde la crítica postcolonial, que Tula encarna «lo impensable» de Michel Trouillot (2017). En otras palabras, ella representa un paradigma que transgrede todo lo construido sobre la feminidad en la Amazonía, de ahí que deba desaparecer de la obra sin mayor explicación, hecho que incentiva el suspenso de la trama. A Tula, literalmente, se la «traga la selva», desaparece y nadie sabe de su paradero. Finalmente, no solo buscamos ampliar los exiguos alcances sobre los rasgos formales de la novela, sino que proponemos que la literatura amazónica peruana vuelva a estar en la palestra a partir de un clásico que problematiza la reiterativa figura de la Amazonía como un espacio que pervierte, corrompe y que es, en sí mismo, un enorme ente voraz que «engulle» a quien se adentre en ella como sucede en otras tantas novelas, entre ellas, *La vorágine*.

2. MAPEO DEL DEBATE LITERARIO SOBRE *SANGAMA*

El primer comentarista de la obra fue Luis Alberto Sánchez (1942), quien afirma que *Sangama* se distingue por un carácter topográfico y por un estilo sencillo que evidencia una gran predilección por la precisión de los datos o hechos del mundo amazónico. Asimismo, subraya que su rasgo más relevante es su vocación por ofrecer una representación «realista» del mundo amazónico. Al respecto, sostenemos que Sánchez omite el aspecto formal de la novela, debido a que no observa en ella la manifestación de una consciencia orientada al virtuosismo formal del relato. Esta apreciación tiene su amparo en una de las afirmaciones del mismo Hernández (1942), hecha en el prólogo de la primera edición de *Sangama*, sobre su proceso escritural:

> Yo también he escrito siempre ignorando la existencia de la técnica; simplemente escribo sobre mis experiencias y mis impresiones en la selva virgen de donde soy natural, de Loreto. Mis personajes siempre están conectados con el medio físico, tal vez el medio físico sea el protagonista de mis obras. (p. 174)

Sostenemos que Sánchez realiza un tratamiento irreflexivo de esta información proporcionada por Hernández, puesto que la modela como un precepto sobre el cual encaminar el estudio de *Sangama*. En tal sentido, cuando ignora la revisión del aspecto técnico de la novela lo hace guiado por los parámetros del biografismo. Esta omisión puede deberse a que durante el periodo del «tradicionalismo crítico» de los estudios literarios, la praxis crítica de Sánchez «opta por una historia literaria centrada en datos y anécdotas, combinadas con valoraciones con frecuencia extremamente subjetivas» (Díaz Caballero *et al*., 1990, p. 174).

En segundo lugar, al igual que Sánchez, Estuardo Núñez (1956) indica que el valor de la narrativa de Hernández reside en su representación verosímil de la selva, debido a la experiencia vital de este en el territorio selvático. En efecto, no tiene dificultades con aseverar que es el primero en «haber incorporado la auténtica selva amazónica —como materia, tema y tesis— a la novela peruana» (p. 12). Resulta entendible que tanto Sánchez como Núñez estén influenciados por la crítica decimonónica;[2] no obstante, llama la atención que los estudios posteriores sobre *Sangama* no hayan problematizado estas primeras interpretaciones.

La demostración de ello es el acercamiento del tercer crítico de la novela, Wáshington Delgado (1986), quien señala que el mayor mérito de *Sangama* «reside en la descripción realista de personajes y paisajes de la selva, pero se ve empañado por la truculencia de sus temas» (p. 363); asimismo, sostiene que el narrador es «fácil, algo folletinesco y de espontáneo realismo» (p. 363). De lo anterior se observa que Delgado recorre el mismo derrotero de Sánchez y Núñez, pues indica la ausencia de técnica en la novela al calificar la narración de simplista, por lo que considera que su mayor cualidad está en la representación realista del espacio amazónico.

De igual modo, Augusto Tamayo (1992) define a *Sangama* como una novela preocupada por la aprehensión del espíritu de la región amazónica; sin embargo, hay un ímpetu en el narrador de relatarlo todo y esto descuida otros elementos de la novela. En este caso, Tamayo alude a ese surgimiento en la diégesis de una inmensidad de datos y hechos que terminan incidiendo en la linealidad de la trama. Al igual que Delgado (1986), no profundiza en su comprensión como mecanismo o artificio textual.

Luego de ocho años, Ulises Zevallos Aguilar (2000) retoma el debate y propone que en *Sangama* se desprende un proyecto de modernización mestiza que busca reunir los conocimientos de occidente y la sabiduría amazónica para alcanzar el progreso social. Así, identifica que el discurso topográfico construye a la selva como un espacio atrasado, en el cual, el Estado, encarnado en la figura del Gobernador Portunduaga, ha perjudicado el crecimiento de la región. En tal sentido, el autor continúa con la línea de aproximaciones contenidistas en torno a la novela: sospecha del lugar de enunciación desde el cual se figura el mundo amazónico.

[2] Según Sultana Wahnón (1991), los procedimientos críticos de la segunda mitad del siglo XIX son la crítica biográfica, la crítica historicista y la crítica impresionista.

En contraste con los anteriores estudios, Catherine Heymann (2001) define a *Sangama* como una novela de aventuras, debido a algunos de sus componentes formales. Con esto, la novela deja de ser entendida únicamente como un texto paisajístico y se asume una óptica que pone el acento en sus elementos textuales. A pesar de ello, este primer acercamiento al aspecto técnico de la novela se limita a la descripción, mas no a la averiguación de su funcionalidad.

Posteriormente, Héctor Gómez (2010) clasifica la narrativa amazónica en dos grandes grupos: la narrativa tradicional y la actual. Él ubica a *Sangama* en el primero y menciona de manera panorámica que esta opta por una técnica lineal en la que abunda la onomatopeya, la hipérbole y la descripción. De modo análogo al de Heymann, no se detiene a explicar la operatividad de dichos elementos en la estructura de la novela.

Por su parte, Claude Bourguignon (2012) compara la representación indígena en *Sangama* (1942), *Canaima* (1935) y *La vorágine* (1924). A partir de esto, la autora afirma que la novela posee una complejidad conceptual, pues no se encasilla en el pensamiento antitético de civilización-barbarie, sino que presenta uno cercano al relativismo cultural en tanto que su protagonista valora la sabiduría amazónica. Asimismo, sostiene que *Sangama* tiene una crítica al discurso indigenista peruano, pues el suicidio del protagonista sería una metáfora de la imposibilidad de la utopía andina. Pese al alcance del análisis, Bourguignon no considera que los rasgos formales sean una variable a considerar en la práctica comparatista. Este camino interpretativo será recorrido, en cambio, por Elizabeth Pacheco y Héctor Gómez (2015), aunque esbozan la hipótesis de que la novela critica la utopía del Tahuantinsuyo puro, mas no la de una que involucre a todas las sangres.

Finalmente, dentro de su mapa de títulos de la narrativa amazónica del siglo XX, Jorge Marcone (2022) considera que *Sangama* es un ejemplo de la «novela de la selva», aun cuando presenta rasgos interesantes para el contexto nacional. Él sigue la discusión acerca de la existencia de una cosmovisión andino-amazónico en la novela, sin embargo, difiere de Bourguignon (2012) al sostener que esta conjugación de pensamientos se debe principalmente a la ausencia de material bibliográfico que se centre en el estudio de la historia de la Amazonía no como un paisaje, sino en tanto espacio sociohistórico (Marcone, 2022). Por el contrario, no retoma los acercamientos de Heymann (2001) ni de Gómez (2015) sobre los elementos formales de la novela.

En síntesis, sopesando los distintos juicios sobre *Sangama*, cabe mencionar lo siguiente: (1) existe un sesgo con relación al aspecto formal de la novela, el cual ha conllevado a que la crítica se decante por las interpretaciones contenidistas; (2) no hay estudios rigurosos sobre los rasgos inmanentes del texto, solo comentarios aislados que advierten una posible complejidad técnica; (3) los últimos acercamientos a *Sangama* se han ejecutado a través de investigaciones preocupadas por ofrecer una perspectiva panorámica y no enfocada en la novela como organicidad autónoma. Así, advertimos aproximaciones limitadas acerca del aspecto formal de *Sangama*; y sin dicha profundización, resulta insuficiente el conocimiento que se tiene sobre la novela.

En ese marco, contrario al derrotero trazado por la crítica que asumía el contenido como algo independiente de la forma, consideramos que «el tema está estructurado de una cierta forma» (Doležel, 2003, p. 261). En tal sentido, observamos que la descripción en *Sangama*, además, de tener una finalidad topográfica, persigue, en conjunción con la digresión, la construcción de la intriga. Por ello, *Sangama* no es una novela desprovista de complejidad técnica, sino que está dispuesta acorde a una lógica de suspenso narrativo. A continuación, para sustentar lo mencionado, se empleará como herramienta de análisis a la narratología.

3. LA LÓGICA DEL SUSPENSO: LOS PLANOS NARRATIVOS Y DISCURSIVOS DE *SANGAMA*

Al ser la disciplina encargada del estudio los discursos narrativos, la narratología brinda ante todo una base indispensable para estudiar lo concerniente a la disposición formal del discurso narrativo (García-Bedoya, 2019). El análisis narratológico suele dividirse según las dos partes fundamentales del discurso narrativo:

> De un lado, lo que se ha llamado la materia prima narrativa, los sucesos en bruto, entendidos como puro acontecer […] el qué se narra, esto es, las estructuras narrativas, el plano narrativo o nivel de la historia. De otro lado, la manera de narrar tales sucesos, la materia prima narrativa ya procesada, para seguir con la metáfora: el cómo se narra, es decir, las estructuras discursivas, el plano discursivo o nivel de discurso. (García-Bedoya, 2019, p. 197)

En este apartado se examinará el plano narrativo y discursivo de *Sangama*[3] teniendo en cuenta que se busca explicar la funcionalidad de sus procedimientos formales dentro de su totalidad como discurso narrativo. El propósito central de dicha averiguación

[3] Para este trabajo se manejará la última edición publicada en 2020 por Trazos editores.

es evidenciar cómo la novela está estructurada acorde a una lógica del suspenso, la cual entendemos como «una estrategia discursiva de alargamiento sintagmático y dilación del desenlace del proceso secuencial destinado a crear determinados efectos pragmáticos en el destinatario» (Valles & Álamo, 2002, p. 564).

Respecto del plano narrativo, *Sangama* está conformada por 48 capítulos cortos en los que se desarrolla un hilo narrativo principal: la aventura de Abel Barcas por la selva baja. El entramado de este hilo narrativo se encuentra articulado de forma encadenada, es decir, las secuencias están unidas por yuxtaposición. A continuación, se muestra la segmentación de la novela a partir de la identificación de sus núcleos narrativos: la llegada de Abel Barcas (S1); el encuentro con Sangama (S2); la toma del poder del Gobernador (S3); la huida de Tula y del Padre Gaspar (S4); la llegada de los cautivos (S5); la desaparición de Tula (S6); el aprisionamiento de Sangama (S7); la estancia de Abel en la casa de Sangama (S8); las visitas a los pueblos amazónicos (S9); el viaje al renacal (S10); el fallecimiento del viejo Luna (S11); el hallazgo de los quipus (S12); la historia de la estatua de oro (S13); la muerte del Toro (S14); el retorno a Santa Inés (S15); la historia de la familia López (S16); Sangama trae la paz (S17); despedida de Sangama y Chuya (S18); rescate de Chuya y suicidio de Sangama (S19).

Ahora bien, los sucesos tal y como se presentan en la novela, vale decir, la trama, no está ordenada de forma cronológica y lineal, tal y como lo sostenían Tamayo (1992) y Gómez (2010), sino de acuerdo con un *ordo artificialis*.[4] Con el propósito de captar la lógica alterada de la narración, es fundamental reconstruir lo que efectivamente sucedió, en otras palabras, la fábula (ver Figura 1).

Figura 1

Representación gráfica de la trama y la fábula de Sangama

Trama: S1 – S2 – S3 – S4 – S5 – S6 – S7 – S8 – S9 – S10 – S11 – S12 – S13 – S14 – S15 – S16 – S17 – S18 – S19

Fábula: S13→S16→S3→S1→S2→S4→S6→S5→S7→S8→S9→S10→S11→S12→S14→S15→S17→S18→S19

Nota: Elaboración propia

[4] Este se entiende como «[…] una alteración (en mayor o menor medida) de la secuencialidad lógica y cronológica de las acciones o sucesos» (García-Bedoya, 2019, p. 203).

En efecto, se identifica que la alteración de la secuencialidad lógica se debe prioritariamente al empleo de los dos tipos de anacronía,[5] a saber: la analepsis (retrospección) y la prolepsis (anticipación). La primera se manifiesta en tres ocasiones: la toma del poder del Gobernador (S3), la historia de la estatua de oro (S13) y la historia de la familia López (S16); mientras que la segunda aparece en el núcleo narrativo referido a la llegada de los cautivos (S5).

Detengámonos solo en el recurso de la analepsis porque nos interesa reparar en el papel que cumple en la diégesis. Tras una lectura global, argumentamos que el empleo de esta técnica narrativa sigue la mecánica del suspenso toda vez que decelera la acción narrativa con el fin de crear un estado de atención constante en el lector. Por ejemplo, cuando Abel Barcas se encuentra con Sangama (S2), lo hace en una situación desventajosa: aquel está a punto de ser mordido por una serpiente. En tal sentido, es rescatado por Sangama, quien es descrito como «[A]lto, musculoso, el hombre revelaba virilidad hercúlea. El semblante aguileño, de grandes pupilas obscuras, y la palabra, sentenciosa y persuasiva, denotaban al profeta o al iluminado» (Hernández, 2020, p. 19). La cita revela una prosopografía cuya función es la de generar en el lector la expectativa de que podrá ahondar en la identidad del personaje epónimo. Sin embargo, de manera inmediata se realiza una analepsis[6] que profundiza en el camino que recorrió Portunduaga para convertirse en Gobernador (S3). Esta alteración retarda el descubrimiento de la identidad de Sangama al generar un enorme desvío, vale decir, lo concerniente a las aventuras de Abel Barcas (desde S4 hasta S12).

Solo se disipará el aura de misterio de la figura de Sangama con la segunda analepsis: la historia detrás de la búsqueda de la estatua de oro (S13). A primera vista, este rompimiento de la secuencialidad narrativa, gracias a la lectura de los quipus (S12), puede ser asumido como la resolución total del suspenso en la novela; no obstante, también puede ser comprendido como un segundo generador de estado de alerta en el lector. Dado que Sangama se vio impedido de conseguir la estatua de oro, surge la intriga por conocer el destino que tomará frente al fracaso de su empresa. Esto último será motivado aún más por la actitud parca y distante que adopta Sangama frente a Abel, con

[5] Mieke Bahl (1990) la define como «la diferencia entre la ordenación en la historia y la cronología de la fábula» (p. 61).
[6] Cabe señalar que esta primera analepsis se encuentra atravesada por una retrospección previa hacia el enfrentamiento entre Sangama y el curandero Dahua. Este hecho se le ha interpretado como parte del núcleo S3 debido a que la función de dicho salto temporal es la de introducir al personaje de Portunduaga.

quien evidenciaba cierta proximidad: «Hubiera preferido que me dijera: «No vuelvas más por aquí». Al menos, así no me hubiese quedado en la duda. ¿Había llegado el día en que nuestros destinos se bifurcaban?» (Hernández, 2020, p. 211).

En ese orden, la última analepsis, cuyo quiebre temporal nos traslada a entender la historia de la familia López (S16), retrasa la conclusión de la novela, esto es, la separación definitiva de Sangama y Abel. Ello se debe a que enfatiza la gravedad del lío en el que se encuentra Abel. Se trata de una familia peligrosa de caucheros que ha jurado vengarse de él a causa de su rol en la revuelta contra el gobernador Portunduaga. Así, Sangama se ve obligado a retornar para salvar a Abel de la muerte. Además, esta última analepsis acrecienta la expectativa sobre el destino de Sangama, puesto que a partir de ella Abel intenta convencer a este último de no partir junto con su hija Chuya, de quien está enamorado. En dicho lapso, Abel obtiene las cartas de su amada, lo cual no solo le devela el afecto que tiene ella hacia él, sino también la decisión que ha tomado Sangama tras el fracaso de su misión, vale decir, el suicidio:

> Otro río; otras aguas bermejas… El horizonte limitado por una cadena de enormes montañas. *Al mirar las azuladas cimas, mi padre exclamó: "¡Allá!". Y me sacudió un helado estremecimiento. Suena ya la hora de la separación definitiva*. Muere mi última esperanza. Amor mío, único sueño hermoso de mi vida, ¡adiós! (Hernández, 2020, p. 248; cursivas nuestras)

Así las cosas, en el plano narrativo, la novela no sigue un orden lineal, sino uno basado en conservar el suspenso hasta el final de la narración. Ello se observa en un empleo estratégico de la analepsis como recurso que, aparte de retardar la acción narrativa, fomenta la inquietud sobre la identidad y el destino de Sangama.

En lo que respecta al plano discursivo, es fundamental considerar al sujeto de la enunciación de la dinámica comunicativa del texto narrativo, el narrador. A diferencia de Wáshington Delgado (1986), quien consideraba que no había mucha discusión sobre esta figura habida cuenta de su simpleza, consideramos que esta instancia ficcional debería ser problematizada. En primer lugar, si se asume que la narración está estructurada únicamente por Abel como narrador extradiegético —pues inaugura el mundo de la diégesis—, no es del todo claro qué tipo de relación sostiene con esta. A primera vista, se le puede tipificar como un narrador autodiegético, ya que gran parte de lo relatado es su periplo por la selva baja. Incluso, se le puede identificar como un narrador homodiegético, dado que participa de la diégesis en calidad de personaje-testigo e informando sobre los acontecimientos que le ocurren al resto de personajes. No obstante, en ciertos momentos

de la narración, Abel también se erige como un narrador heterodiegético. Un claro ejemplo es el inicio del tercer capítulo:

> Cuando alguien enfermaba en Santa Inés, Dahua, el curandero, gritaba señalando en dirección a la casa que en la selva ocupaba Sangama: — Ahí está la causa… ¡El Brujo! Y, diciendo esto, se dedicaba a curar al paciente. Si conseguía sanarlo, exclamaba jactancioso y en alta voz para que todos le oyeran: —¡Lo vencí! ¡Lo vencí! Si no fuera yo, el brujo acabaría pronto con todos ustedes. (Hernández, 2020, p. 19)

Del anterior fragmento, se aprecia la analepsis al suceso de la rencilla que existe entre el brujo Sangama y el curandero Dahua. Este hecho es anterior a la llegada de Abel a Santa Inés, de manera que se puede inferir que no se encontraba presente en dicha disputa. Aquello pone en evidencia tanto una discontinuidad cronológica como la ausencia de un nexo directo entre dicho suceso y Abel. En tal sentido, cabe subrayar que Abel, en tanto narrador, mantiene una relación compleja con la diégesis.

En segundo lugar, si se realiza un estudio analítico de la novela, se puede identificar que en la narración existe un momento en el que se visibiliza el cambio de narrador, hecho que está marcado por unas comillas para distinguir el discurso de Sangama del de Abel:

> —Parte también tú antes de que sea tarde. Tu misión con el tiempo será la de encontrar al más digno de nuestros descendientes que haya salido con vida del aniquilamiento de nuestra estirpe. Comunícale el mandato de Huiracocha. Él, sus hijos o los hijos de sus hijos irán en busca de Quispe, recogerán la estatua y reconquistarán el Imperio. (Hernández, 2020, p. 132)

La conversión de Sangama en narrador no es gratuita, pues coincide con la revelación de su misión secreta: la búsqueda de la estatua de oro. Esta revelación, además de disipar el enigma de su identidad, la cual se iba construyendo desde la primera analepsis como hemos explicado, problematiza la idea de un único narrador en esta novela.

En esa sintonía, al contrario de lo que sostiene la crítica, observamos que el discurso del narrador excede el fin mimético de describir la geografía amazónica. En este caso, identificamos el uso constante de dos modalidades. La primera es la descripción y «supone una suspensión, una pausa, en el devenir temporal: como si el tiempo se detuviera y la acción se interrumpiera» (García-Bedoya, 2019, p. 267). En otras palabras, la descripción no solo apunta a producir efectos de realidad en el mundo diegético, sino también a pautar el ritmo de la narración. En el caso de *Sangama*, la finalidad de dicho

control es la de incrementar el suspenso antes del clímax. Lo anterior se consigue mediante la topografía y la etopeya:

> Ella, frente a mí, en la proa de la frágil barca, sonreía con la candorosa satisfacción de las almas puras. Fue entonces que advertí, en toda su intensidad, la luz de sus ojos verdes, de matices variables como la selva y, como esta, magnetizantes. Eran el espejo de la selva misma. (Hernández, 2020, p. 75)

La cita muestra un extracto del largo estado de contemplación de Abel a propósito de la belleza de la hija de Sangama. La aparición de este recurso en la narración viene a calzar después de la liberación del personaje epónimo (S8); por tanto, sirve como un interludio antes del viaje de Abel y Sangama hacia el renacal en búsqueda de la estatuilla de oro (S10-S13). Su función, aparte de retratar el proceso de enamoramiento de Abel, es la de generar un momento de distensión que favorezca el entendimiento del cauce narrativo, así como anuncie el advenimiento del clímax de la narración.

La segunda modalidad es la digresión y se caracteriza por presentar reflexiones o juicios de diversa índole que no guardan vínculo con el desarrollo de los sucesos de la narración (García-Bedoya, 2019). Un caso que la ilustra es el siguiente:

> Todos escriben la historia de la civilización criticándola desde su personal punto de vista, es decir, desde el medio ambiente que formó su criterio, su manera peculiar de sentir las cosas y de apreciarlas. El historiador, el geógrafo y el etnólogo, al referirse a la selva, en ningún momento se han despojado de ese severo influjo. (Hernández, 2020, p. 79)

Del anterior pasaje se desprende que la digresión busca incentivar el interés por la figura de Sangama, de quien hasta ese momento solo se conocía su rol como brujo. Este recurso ofrece pistas que sugieren que el propósito de la búsqueda de Sangama está orientado a una problematización del discurso histórico sobre la Amazonía. En tal sentido, hay una intención por generar una efusión dramática que desemboque en un clímax que se verá pronto reducido por el hallazgo de los quipus (S12).

En síntesis, a partir de lo encontrado en el análisis del plano narrativo y del plano discursivo, se puede señalar que *Sangama* no adolece de complejidad técnica, pues se ha identificado tres aspectos que rebaten dicha concepción: el empleo de la analepsis, el uso de un narrador complejo en su relación con la diégesis y el empleo de la descripción y la digresión. En el caso del primer y del último aspecto, estos están dispuestos acorde a una lógica del suspenso. En otras palabras, cumplen la función estratégica de retrasar la acción narrativa a fin de ocultar la figura de Sangama a lo largo de la novela. El objetivo de ello

es asegurar que el lector se mantenga en un estado de alerta constante y cumpla un rol activo en el proceso de lectura.

4. TULA, LA «GOBERNADORA»: UN QUIEBRE IMPENSABLE

Anteriormente nos hemos referido al Gobernador Portunduaga y a su llegada a Santa Inés, evento sucede sin ninguna explicación en el cuarto capítulo. También aludimos a su participación inicial cuando se construye como una autoridad, razón por la que crea jerarquías entre los pobladores y nombra a su siervo oficial, Manuel Barboza, como su teniente policía. Luego, construye dos simbólicas edificaciones: la Casa de la Gobernación y un cepo, que podríamos entender como su herramienta de gobernación. Claramente, este es simbólico por tratarse de un instrumento de sujeción que representa su ejercicio de poder extremo. Muy aparte de que su figura es temida por todos, su presentación resulta relevante porque él es quien trae a escena a Tula, el personaje en el que nos centraremos.

Ella es el primer personaje femenino que aparece en la obra. La otra protagonista, como se vio en el análisis del acápite previo, es Chuya, la hija de Sangama, quien tiene una presencia en la novela más extensa y encaja perfectamente en lo construido en el imaginario cultural peruano sobre una mujer amazónica: dócil, con aspiraciones centradas en el matrimonio y en la honra del padre y esposo. Ella es un personaje que no desestabiliza lo sabido, sino que más bien lo sostiene, de ahí que su presencia se consolide en la novela.

Tula, en cambio, tiene una aparición fugaz en la novela: aparece en el capítulo 6, acompañando a Portunduaga de su regreso de Iquitos, y desaparece, «tragada por la selva», en el capítulo 11. Ella es descrita como una mujer hermosa («parece una muñeca»), fumadora, «gringa» y «gordita» (Hernández, 2020, p. 35). Enamorado de ella, Portunduaga intenta complacer todos sus costosos caprichos y se deprime al notar que quedará en la quiebra si sigue dándoselos. No obstante, lo particular de Tula —quien claramente no está enamorada de él— no son sus características físicas o el control que tiene sobre el Gobernador, sino el hecho de ser un personaje absolutamente impensable en la trama. Primero, quisiéramos mencionar que ni Tula ni Chuya son indígenas; de hecho, Tula es reconocida como una mujer blanca («gringa»), una que ha nacido «muy lejos, más allá de los mares en una enorme ciudad…» (p. 47). No obstante, su raza o su nacionalidad no invalidan lo que hace en la obra. Es impensable porque rompe la idea de

una mujer sumisa y obediente como se espera que sean fuera y dentro de la Amazonía, territorio en el que, como señala Serna (2011), sucede «una temporalidad más lenta» (p. 126) y casi reiterativa en la que se supone que las condiciones naturales exacerban la irracionalidad femenina.

Así, ella es un personaje que desafía la narrativa que se tiene sobre las mujeres en la selva, porque es lo opuesto a todo aquello que se espera de esta «prisión verde», de este «verdadero infierno» (Hernández, 2020, p. 79). Ella rompe la idea de que la selva es un espacio que corrompe, confunde y transforma de manera negativa. En su caso, la selva es el espacio donde aflora la mejor versión de sí misma y en el que permite ver aspectos que ni ella imaginaba posibles. Al respecto, señalemos lo que entendemos por «impensable» desde la teorización de Michell Rudolph Trouillot (2017):

> When reality does not coincide with deeply held beliefs, human beings tend to phrase interpretations that force reality within the scope of these beliefs. They devise formulas to repress the unthinkable and to bring it back within the realm of accepted discourse. (2017, p. 72)

Siguiendo esta definición, lo impensable es «aquello que descompleta nuestros saberes y que las narrativas dominantes están obligadas a subsanar, es decir, a invisibilizar» (Cabel, 2018, p. 65). Tula sería impensable, pues necesita ser reprimida o, como lo proponemos, necesita desaparecer (ser «tragada por la selva») a raíz de que reta las creencias y las ideas que existían sobre las mujeres en la Amazonía, y la novela no lo puede «solucionar». A continuación, desarrollaremos tres momentos en los que Tula es ese agente que descoloca los saberes previos y que la muestran como un sujeto profundamente transgresor.

4.1 TRES MOMENTOS DE RUPTURA

En primer lugar, lejos de ser dócil y obediente, como sería Chuya, Tula no se deja maltratar por Portunduaga. De hecho, le responde directamente y en el mismo tono que usa él. Esto es impensable para cualquier personaje de la obra y, más aún, para cualquier otro personaje femenino que aparezca en la literatura amazónica. Veamos en esta discusión con Portunduaga:

> —¡Mándate a mudar gran perra! ¡Mañana te pongo en medio del río sobre una balsa, para que te lleve a los infiernos la corriente …y no vuelvas más!
>
> —*Me iré cuando me dé la gana, cuando me nazca!* —contestó la mujer, con cínico aplomo —¡Pero antes tengo que enterrarte, fanfarrón baboso!

> *Y desapareció tranquilamente*, cerrando la puerta tras de sí. (Hernández, 2020, p. 36; cursivas nuestras)

Tula insulta a alguien a quien nadie se atreve y le da la espalda con naturalidad. Con todo esto, escapa a marcos de control («me iré cuando me dé la gana, cuando me nazca»), y deja claro que sabe escapar de estos, en tanto puede invertir el control en la obra («y desapareció tranquilamente»).

Pero Tula excede los marcos de representación y, con ello, descompleta lo que se piensa y sabe de las mujeres amazónicas con mucha más firmeza en sus siguientes apariciones. El segundo momento en el que fractura las ideas preconcebidas se da cuando se enamora del cura Gastón, quien tampoco es indiferente a su belleza. Ambos escapan del pueblo para consolidar su amor. Y hasta este momento la historia sería de una trama conocida y tradicional, sin quiebres que sorprendan. No obstante, la aventura no se centra en el amor consolidado, sino en que la deja esperándolo mientras va a buscar dinero y nunca más aparece en la obra. Un detalle interesante sobre su desaparición es que él no es engullido por la selva: él no deja rastros, tampoco el narrador presta más atención a su presencia. Dicho de otro modo, la existencia y ausencia del cura en la obra parecen ser excusas para que el narrador pueda centrarse en Tula. Sucede que mientras ella lo espera, llega Abel Barcas para salvarla de un linchamiento por parte de los pobladores de Santa Inés; este encuentro es significativo por dos razones: 1) porque será la primera vez que la veamos armada y dispuesta a disparar, y 2) porque demostrará que ella es capaz de sentir arrepentimiento. Este carácter ético no lo tiene ningún otro personaje. En efecto, inicia sintiendo que ha cometido «un pecado» al haber llevado a la fuga al cura. Se siente culpable de haberle provocado y, por ello, exclama:

> —¡Qué insensata he sido! —exclamó cubriéndose el rostro con las manos—. Ahora lo comprendo… ¡Yo quería solamente ser buena cristiana…!¡Esto es atroz!
>
> —No se aflija tanto. En este caso usted no ha sido culpable. ¡Es el influjo invencible de la selva! (Hernández, 2020, p. 49)

Aunque Barcas busque culpar a la selva y a su capacidad de pervertir a cualquiera, ella reflexiona y se da cuenta que su intención por confesarse con el padre para limpiar sus pecados había sido la causa por la que él decide colgar los hábitos dañando así su vocación de servicio. Entonces, decide solucionar su error y salir en su búsqueda, aunque, con ello, exponga su vida.

El tercer momento en el cual lo encontramos en el capítulo 11, el último. Este es el más doloroso de toda la novela, ya que se muestra la extrema crueldad que se ejercía con respecto a la venta de niños indígenas. Aquí, Tula atestigua cuando ellos preferían dejar de comer hasta morir antes que seguir con sus captores. Además, dicho personaje ve la escena en la que se golpea con látigos a cuerpos indefensos, semidesnudos, enfermos y desnutridos, y escucha cómo se les humilla. En este marco, Tula tiene una actitud que desencaja a los personajes varones y a los lectores, quienes no encontramos otro personaje capaz de hacer lo mismo en la obra: ella decide entregar sus joyas para «comprar» a los niños que queden vivos y cuidarlos o, al menos, darles una muerte tranquila. Digamos que participa del «mercado» de compra y venta de menores, pero con el fin de garantizarles cuidado y libertad.

Ella es la única que siente indignación frente al abuso y la que, a su vez, humaniza a los niños indígenas frente a eventos crueles. En consecuencia, se desnaturaliza la representación del maltrato a los indígenas y se desencaja la narrativa de la violencia. Así, aunque es consciente de que no podrá salvar la vida a todos los niños y que no tiene condiciones materiales para cuidarlos, se convierte en «una fiera. Con ojos fulgurantes, las manos convertidas en garras, los labios contraídos y los dientes apretados» (Hernández, 2020, p. 60). Tula se transforma en un «jaguar» (p. 60) y es el único personaje de la obra alineado a la justicia. Ni Sangama se acerca a esta instancia de desapego hacia lo material para proteger al prójimo toda vez que se trata de un «científico que todo lo analiza y explica de acuerdo con las leyes naturales» (p. 113); incluso tiene una visión idealizada de Occidente y su mirada no es hacia los indígenas, sino hacia Europa, pues admira al «erudito italiano» (p. 82), al sabio alemán y al «anciano naturalista francés» (p. 83) que habitan la selva. No *mira* lo propio, es decir, las problemáticas que golpean con más fuerza a los habitantes de esa selva; en cambio, Tula no es científica ni tampoco tiene una inclinación hacia el saber. Más aún, con esta escena demuestra el desapego hacia lo material con tal de salvar vidas, por lo que es la única que se involucra en cambiar las realidades más amargas de la obra. El siguiente fragmento, que citamos en extenso, muestra lo sostenido:

> El mutishco que, como sus compañeros, *espectaba desconcertado la escena*, reaccionó:
>
> —¡Si no pagas lo que vale, no te lo llevas!
>
> —Tula, indignada, lo miró con asco. De uno de sus finos dedos sacó un anillo y lo tiró a los pies del malvado, diciéndole:

> —¡Toma! ¡Esto vale mucho más!
>
> —No está mal—repuso el mutishco sonriente, examinando la joya—. Tiene unos brillantitos. Tal vez mi socio pueda cambiarla, más abajo, por un poco de caucho.
>
> Un gemido lastimero que se escapaba de otra balsa anunció el estado agónico de otro indiecito. A su alrededor los más pequeños lloraban.
>
> Tula se acercó con presteza al mutishco, y quitándose los aretes que adornaban sus orejas, le dijo:
>
> —¡Son de oro, esmeraldas y brillantes grandes! ¡En cambio dame todos los niños que estén amenazados de muerte!
>
> *El bandido la miró estupefacto e indeciso*. Parecía que meditaba en la conveniencia de la inesperada proposición... (Hernández, 2020, p. 59; cursivas nuestras)

Lo que nos interesa es esa mirada estupefacta y asombrada del bandido que vendía niños indefensos. Esa sorpresa es lo que da espacio a que los lectores entendamos a Tula como una heroína y, con ello, quizás, como un personaje que excedería la imaginación del autor en tanto debe retirarlo de la trama para que esta continúe. Por ello, creemos que la voz del narrador es parecida a la del mutishco en el sentido en que intenta hacer encajar nuevamente a Tula en una narrativa sostenible, pero ya es demasiado tarde: ella ha logrado pagar por todos los más «agotados, moribundos, enfermos» (Hernández, 2020, p. 60) y decide quedarse con ellos. Se ha convertido en una instancia irrepresentable por el narrador. ¿Qué se podría hacer con ella luego de esto? La opción más obvia sería convertirla en la protagonista de esta historia, hecho que implica desplazar a Sangama y, en efecto, leer otra trama. Luego de que Tula se queda con los niños, algunos habitantes de caseríos cercanos salen a buscarla, pero nadie la encuentra: solo hay cenizas y rastros de una hoguera. Ella y los indígenas —sobre quienes tampoco la historia nacional ha sabido hablar— son «tragados por la selva» y han desaparecido sin opción de ser representados en su complejidad.

5. CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos abordado tres aspectos claves sobre *Sangama*. En primer lugar, se ha cartografiado las diez críticas sobre la novela. Estas se dividen entre aquellas que se han inclinado por el análisis de sus contenidos textuales y las que abordan de manera tangencial algunos de sus elementos formales. Ambas tendencias se aproximan a la novela de manera epidérmica, puesto que han descuidado el estudio de su aspecto formal, lo cual ha conllevado a catalogarla como un texto simple cuyo valor reside únicamente en su carácter paisajístico.

En segundo lugar, con el fin de complementar las críticas señaladas, demostramos que *Sangama* tiene una complejidad formal, pues se ha reparado en la construcción de una trama dispuesta según la lógica del suspenso. Esta se consigue gracias al empleo de la analepsis, la descripción y la digresión, procedimientos narrativos que no solo se limitan a una función mimética, sino también a pautar el ritmo de la narración. De ahí que, a partir de dichos recursos, se esconda la identidad de Sangama y, posteriormente, desemboque en un anticlímax desgarrador.

Finalmente, con el objetivo de ahondar en elementos que propicien el suspenso en la obra y que demuestren que no es solo una novela de carácter descriptivo, se analizó a Tula, quien quiebra marcos de representación y entendimiento de las mujeres amazónicas por el imaginario social peruano. Ella encarna lo que se ha teorizado como lo «impensable», debido a que no encaja en las representaciones tradicionales de las mujeres en la Amazonía. No olvidemos que diversas novelas, e incluso esta misma, señalan que la selva es el lugar donde el ser humano deja de ser racional y se convierte en un animal salvaje. Las mujeres expresan el extremo de este carácter al ser como el paisaje mismo, un espacio que, además, se adjudica como carente de historia. En esa línea, sus pobladores son entendidos bajo polos como el buen o mal salvaje. Tula, sin embargo, a pesar de que es «devorada por la selva», rompe los circuitos de violencia contra los niños indígenas y muestra humanidad en donde parecía no haber lugar. Asimismo, emplea armas para protegerse, se burla de las autoridades, sufre con el dolor de otros y empatiza con la humanidad de los indígenas. Con todo esto, su desaparición no es sino una forma de rendirse frente a ella: el narrador y el autor, cada uno desde su esquina, no saben qué más hacer con Tula. Ha llegado al punto en el que lo único que puede garantizar la existencia del resto de la historia es su ausencia.

Proponemos, entonces, repensar esta novela y darnos la oportunidad de habitar otra vez la Amazonía por fuera de lo salvaje o civilizado, y por fuera la lógica del espacio que devora. Sugerimos leer la floresta como un nuevo paradigma impensable: como la misma estructura de la novela que genera suspenso y no solo descripción; y como la misma Tula, quien desmantela las representaciones de las mujeres en este territorio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAHL, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Cátedra.

BOURGUIGNON ROUGUIER, C. (2012). Biopolítica y gran relato nacional: presencia espectral del mundo aborigen en tres novelas de la selva. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (32), 31-83. https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/920

BURGA, A. (1941). *Ayahuasca.* Ediciones Amazonía.

CABEL, A. (2018). La caída del cielo o el derrumbe de las dualidades: un análisis del testimonio de Davi Kopenawa. *RIRA*, *2*(3), 55-79. https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.002

DELGADO, W. (1986). Hernández, Arturo. En C. Milla Batres (Ed.), *Diccionario histórico y biográfico del Perú: Siglo XV-XX* (Tomo IV) (p. 363). Editorial Milla Batres.

DÍAZ CABALLERO, J. FERNÁNDEZ COZMAN, C., GARCÍA-BEDOYA, C., & HUAMÁN, M. (1990). El Perú crítico: utopía y realidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *16*(31/32), 171-218.

DOLEŽEL, L. (2003). Una semántica para la temática. En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 257-275). Editorial Arco.

GARCÍA-BEDOYA, C. (2019) *Hermenéutica literaria: una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo; Facultad de Letras UNMSM.

GÓMEZ, H. (2010). *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica: una aproximación a la cosmovisión andino-amazónica*. Editorial San Marcos.

HERNÁNDEZ, A. (1942). *Sangama, novela de la selva amazónica*. Impresora Torres Aguirre.

HERNÁNDEZ, A. (2020). *Sangama.* Trazos editores. (Obra original publicada en 1942).

HERRERA, M. (2018). La construcción de la peruanidad de la Amazonía: el caso del IV Centenario del descubrimiento del río Amazonas de 1942. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, *3*(2), 121-169. https://doi.org/10.18800/revistaira.201802.004

HEYMANN, C. (2001). *Sangama*, una novela por (re)descubrir. *Cuadernos Angers*, *4*(4), 17-25. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2868/pr.2868.pdf

HUAMÁN, M. (2015). *Las letras y los hombres: para una historia de la crítica literaria peruana* (Tomo I). Dedo crítico editores.

LAÑA, P. (1943). *Más allá de la trocha.* Comité del IV centenario del descubrimiento del río Amazonas.

LOZADA, E. (1942). *Leyendas amazónicas.* Minerva.

MARCONE, J. (2022). Relatos del Oriente amazónico, o de la frontera del Antropoceno. En R. Chang Rodríguez & M. Velázquez (Dirs.), *Historia de las literaturas en el Perú* (Volumen 5) (pp. 341-372). Fondo Editorial de la PUCP.

NÚÑEZ, E. (1956). Prólogo. En A. Hernández, *Selva trágica*. Editorial Juan Mejía Baca.

PACHECO, E. & GÓMEZ, H. (2015). Sangama, una utopía andina en la Amazonía. *Runa Yachachiy*, I semestre, 1-13, https://www.alberdi.de/PachGomSanUtoRIS15.pdf

HERNÁNDEZ, A. *et al*. (1986). *Primer encuentro de narradores peruanos.* Latinoamericana Editores.

SÁNCHEZ, L. (1942). *Literatura peruana* (Tomo II). Editora La Opinión Nacional.

SERNA, M. (2011). Bipolaridad, dualidad y oposiciones en *El sueño del celta*, de Mario Vargas Llosa. *Boletín Academia Peruana de la Lengua*, *51*(51), 113-129. https://doi.org/10.46744/bapl.201101.003

TAMAYO VARGAS, A. (1992). *Literatura peruana* (Tomo III). Peisa.

TROUILLOT, M. (2017). *Silenciando el pasado. El poder y la producción de la historia*. Editorial Comares.

VALLES, J. & ÁLAMO, F. (2002). *Diccionario de la Teoría de la Narrativa*. Alhulia.

WAHNÓN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Universidad de Granada.

ZEVALLOS AGUILAR, U. (2000). Topografía de la Amazonía Peruana en “Sangama” de Arturo Hernández. *Amazonía Peruana*, (27), 121-144. https://doi.org/10.52980/revistaamazonaperuana.vi27.91

LA REVISTA *PROCESO* Y EL GRUPO CULTURAL BUBINZANA: PROYECTOS LITERARIO, CULTURAL Y POLÍTICO DE LA AMAZONÍA PERUANA

THE MAGAZINE *PROCESO* AND THE BUBINZANA CULTURAL GROUP: LITERARY, CULTURAL AND POLITICAL PROJECTS OF THE PERUVIAN AMAZON

Yaneth Sucasaca Mamani
Universidad Nacional Federico Villarreal
yanethsucasaca@gmail.com
https://orcid.org/0009-0007-8340-7146

Kristel Best Urday
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
kbesturday@gmail.com
https://orcid.org/0009-0008-4602-8750
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.229

Fecha de recepción: 11.08.24 | Fecha de aceptación: 18.10.24

RESUMEN

Se analiza la confluencia entre literatura y periodismo en la revista *Proceso* y su relación con el grupo cultural Bubinzana entre las décadas de 1960 y 1970. A través del estudio de la revista *Proceso* se busca reconstruir una red intelectual y artística que renueva la visión sobre la Amazonía. La metodología de trabajo consta del análisis crítico de la revista *Proceso*, así como su diálogo con la producción del grupo cultural Bubinzana, esta se complementa con la revisión de publicaciones de Javier Dávila Durand, director de *Proceso* e integrante de Bubinzana. Desde un enfoque interdisciplinario que revisa aspectos históricos, sociales y literarios, se identifica que, a través del cuestionamiento de narrativas hegemónicas y centralistas, estos proyectos posicionaron a la Amazonía como un eje importante en el panorama cultural peruano. Finalmente, planteamos que la revista *Proceso* y el grupo cultural Bubinzana contribuyeron a consolidar una red intelectual y artística que visibilizó la cosmovisión de los pueblos indígenas amazónicos frente a los desafíos de los procesos modernizadores y las dinámicas extractivistas.

PALABRAS CLAVE: literatura amazónica, periodismo, red intelectual y artística, revista *Proceso*, grupo cultural Bubinzana.

ABSTRACT

The confluence between literature and journalism in the magazine *Proceso* and its relationship with the Bubinzana cultural group between the 1960s and 1970s is analyzed. Through the study of the magazine *Proceso* we seek to reconstruct an intellectual and artistic network that renews the vision of Amazon. The work methodology consists of the critical analysis of the magazine *Proceso*, as well as its dialogue with the production of the cultural group Bubinzana, this is complemented by the review of publications by Javier Dávila Durand, director of *Proceso* and member of Bubinzana. From an interdisciplinary approach that reviews historical, social and literary aspects, it is identified that through the questioning of hegemonic and centralist narratives, these

projects positioned the Amazon as an important axis in the Peruvian cultural panorama. Finally, we propose that the magazine *Proceso* and the Bubinzana cultural group contributed to consolidating an intellectual and artistic network that made visible the worldview of the Amazonian indigenous peoples in the face of the challenges of modernizing processes and extractivist dynamics.

***KEYWORDS*:** Amazonian literature, journalism, intellectual network, *Proceso*, Bubinzana cultural group.

Como en la vida y en los amores
no es buena la balsa si no está atada a los fragores.
Ni es bueno el balsero si no ataja el río de remero.
Javier Dávila Durand (1936-2024)[1]

1. PRESENTACIÓN

El 18 de marzo de 1966 apareció en Iquitos la revista *Proceso*,[2] concebida como un medio periodístico de vanguardia que asumió, desde su primer editorial, una postura crítica frente a la situación que la Amazonía peruana venía atravesando durante esos años. Fundada y dirigida por Javier Dávila Durand (1935-2024), en sus ediciones posteriores integró en la codirección a Juan Saavedra Andaluz (1940), y a partir del número 30, el escritor César Calvo Soriano (1940-2000) se unió a la dirección y acompañó a Dávila Durand hasta 1991, año en el que aparece el número 70 que celebraba los 25 años de publicación de la revista.

Entre sus colaboradores más frecuentes destacan Manuel Túnjar (1928-2001), Germán Lequerica (1932-2002), Teddy Bendayán (1941-1999), Jaime Vásquez Izquierdo (1935-2008), Róger Rumrrill (1938), Oscar Imaña (1893-1968), Joaquín García (1939-2024), entre otros. La revista no solo logró ampliar su circulación regional y nacional gracias a corresponsales en Pucallpa, Huánuco, Tarapoto, Trujillo, Yurimaguas y Lima, sino que también atrajo a intelectuales y actores claves como los periodistas Octavio Monteverde de Pucallpa, Roger Hurtado Mass de Iquitos, el abogado iquiteño Orlando Guzmán Hidalgo, el docente y escritor Herbert Arévalo Bartra, el escritor Manuel Scorza, y los poetas Jorge Pimentel, Enrique Verástegui, Arturo Corcuera, Jorge Nájar, entre

[1] En plena escritura del presente artículo, el 13 de setiembre de 2024 falleció el poeta Javier Dávila Durand. A través de esta investigación, reconocemos su legado e impronta en la literatura peruana y amazónica.
[2] Bico Dávila, hijo de Javier Dávila Durand, nos facilitó gentilmente el acceso a la colección de la revista *Proceso* en el año 2018 mientras desarrollábamos la investigación para la exposición *La casa sin puerta* de la Casa de la Literatura Peruana.

otros. Además, no faltaron colaboradores internacionales, tal fue el caso del poeta brasileño Thiago de Mello.

En su conjunto, contribuyeron a un diálogo más amplio sobre identidad, modernización y política extractiva en un contexto en que la Amazonía se configuraba como un territorio en disputa tanto por sus recursos como por su lugar en el imaginario nacional. Esto permitió posicionar a la región como un eje de producción cultural y de debate crítico.

Paralelo a esta iniciativa editorial, aparece en Iquitos, a inicios de los años 60, el grupo cultural Bubinzana. Este colectivo fue integrado por algunos de los colaboradores más frecuentes de *Proceso*, y se destacan Róger Rumrrill, Teddy Bendayán, Jaime Vásquez Izquierdo, etc. Difundieron sus actividades culturales, producción literaria y su mirada sobre la realidad amazónica en sus principales iniciativas editoriales, a saber: las revistas *Bubinzana* (1965), *Surcos* (1969) y *Trinchera* (1969-1971). Aunque independientes, *Proceso* y Bubinzana mantenían una afinidad ideológica y estética, y asumieron las revistas como un espacio para difundir y reflexionar críticamente sobre la realidad amazónica. Desde allí, los integrantes de ambos proyectos tuvieron un compromiso social que se articulaba con una mirada crítica de la modernización y los desafíos sociales que enfrentaba la región, al tiempo que exploraban la riqueza y complejidad cultural del territorio.

En el presente artículo proponemos analizar la confluencia entre periodismo y literatura en la revista *Proceso*, por lo que nos enfocamos en la visión que se construye sobre el quehacer artístico, intelectual y literario de una nueva generación de intelectuales amazónicos. Para ello, nos centraremos en la participación del grupo cultural Bubinzana en la revista a través de sus principales actores y publicaciones. Ambos proyectos resultan de interés en tanto son integrados principalmente por periodistas y escritores, quienes hallaron en el formato de la revista una oportunidad para la convergencia entre literatura y periodismo. Desde allí promovieron una mirada crítica de la realidad amazónica.

2. *PROCESO* Y EL GRUPO CULTURAL BUBINZANA: CONFLUENCIA ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA

Los estudios sobre la historia de la literatura amazónica peruana encuentran su inicio en la modernidad con *Leyendas y tradiciones de Loreto* (1918) de Jenaro Herrera (1861-1941). Posteriormente, Arturo Hernández (1903-1970) se torna en el novelista de la

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Amazonía con la publicación de *Sangama* (1942). Por su parte, Francisco Izquierdo Ríos (1910-1981) es otra figura determinante en la literatura amazónica, puesto que reconoce al «folklore» amazónico como expresión literaria, lo incluye en su obra narrativa y lo difunde a través de su labor pedagógica y de la revista *Trocha: Órgano mensual del magisterio del Bajo Amazonas*. Esta publicación es un precedente importante, ya que buscó visibilizar y posicionar a nivel nacional la creación literaria e intelectual de dicha región. Al respecto, Morgana Herrera (2018) plantea que esta revista generó un espacio para los escritores amazónicos y los articuló: «Desde el primer número de *Trocha* del 30 de setiembre de 1941, la revista dejó claro su objetivo de reunir a autores comprometidos con problemáticas regionales a través de la siguiente interpelación que aparece a manera de anuncio en todos los números: *Intelectual o profesional de la selva: colabora en 'Trocha', la revista que recoge la inquietud de toda la Hoya Amazónica*» (p. 3).

Durante las décadas de 1960 y 1970, en las ciudades de Iquitos y Pucallpa, surgió una generación literaria y artística postcaucho que heredaba la visión cosmopolita de ese periodo y buscaba redefinir sus raíces mestizas e indígenas (Herrera *et al.*, 2019). En el ámbito musical, la cumbia amazónica se convirtió en símbolo de la identidad regional con bandas emblemáticas como Los Wembler's de Iquitos, Juaneco y su Combo de Pucallpa[3] y Los Mirlos de Moyobamba, quienes popularizaron el nuevo sonido amazónico al integrar elementos visuales y temáticos que reflejaban la riqueza cultural y natural de la selva (Molina Campodónico *et al.*, 2020). Esta confluencia entre la modernización económica, el medio urbano y el dinamismo cultural suscitó una sensibilidad única que situaba a los artistas y escritores amazónicos entre la tradición y la innovación, lo cual sentaba las bases para el enriquecimiento de la creación de una identidad amazónica heterogénea.

En la literatura amazónica se pueden identificar hitos que dan origen al contexto de creación del grupo cultural Bubinzana y la revista *Proceso*: la publicación, en 1952, del poemario *Selva lírica*, de Germán Lequerica, Víctor Raúl Hidalgo Morey y Daniel

[3] La banda, fundada por Juan Wong Paredes en Pucallpa en los años sesenta y luego liderada por su hijo, Juan Wong Popolizio, alcanzó gran popularidad en ciudades de la Selva y la Sierra, donde su música se escuchaba y bailaba en espacios públicos y celebraciones. Su estilo único, junto con la vestimenta típica amazónica de sus integrantes, enfatizaba su identidad regional. La tragedia de 1977, en la que varios miembros fallecieron en un accidente aéreo, no redujo su impacto; al contrario, la banda continuó ganando reconocimiento y sus canciones se convirtieron en parte fundamental del repertorio musical peruano, e incluso extendieron su influencia más allá de la región amazónica (Zevallos-Aguilar, 2015, pp. 135-142).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Linares; la realización de la Primera Jornada del Libro Loretano[4], y con ello la publicación del poemario *La búsqueda del alba* de Germán Lequerica en 1957, libro trascendental que marcó el inicio de la poesía moderna en la Amazonía (Molina Campodónico, 2015). En 1965, la actividad literaria continúa con el Primer Festival del Libro Amazónico, impulsado por Róger Rumrrill junto a Isaías Gómez. En los años siguientes, Rumrrill fundó *Ediciones Populares Selva*, con la que publicó la antología *Narradores de la selva* (1966) y el poemario *Yara* (1966) de Javier Dávila Durand, entre otros títulos. Estas actividades no solo entregaron importantes títulos al panorama literario amazónico, sino que también posibilitaron la formación y articulación de figuras clave en la literatura amazónica. En efecto, fueron ellos quienes abrieron nuevos horizontes que impulsaron el desarrollo de «inventivas editoriales que compartían el objetivo de valorar y difundir la literatura amazónica» (Herrera *et al*., 2019).

El grupo cultural Bubinzana toma su nombre de *Bubinzana. La canción mágica de la selva* (1960) de Arturo Hernández, novela en la cual se aprecia un acercamiento a la visión mágica y chamánica de la selva. Además, la bubinzana es una planta que crece en las riberas de los ríos y es el nombre de un canto ritual de la ayahuasca, conocido como ícaro (Herrera *et al*., 2019). Este simbolismo se reflejaba principalmente en la producción artística del grupo, que, según sus postulados, buscaba alejarse de la representación pasiva y tradicional del hombre amazónico. En su manifiesto, que expone sus principios y objetivos, remarcan su visión de una Amazonía que no es meramente un fondo pintoresco, sino un espacio activo de lucha y transformación:

1. El hombre amazónico debía ocupar el primer plano dentro del vasto paisaje amazónico.
2. El paisaje solo debería servir como telón de fondo.
3. Rechazo al folklore, la anécdota, el descriptivismo en la literatura y el “selvismo” en la pintura, así como el pintoresquismo.
4. El hombre deberá ser objeto y sujeto de esta literatura, dejando de ser un mero “juguete” de los elementos de la selva, aplastado por la geografía, con una visión que reivindique su papel en la transformación histórica y natural.

[4] Este proyecto se da de manera simultánea al Festival del Libro (1956-1958), impulsado desde Lima por el escritor Manuel Scorza. Ambos proyectos obedecían a la necesidad de generar un mayor acceso a la lectura.

5. Abandono del tratamiento lineal y anecdótico en favor de una literatura acorde con las nuevas técnicas.

6. Profundización en lo social, uno de los cuestionamientos más fuertes del grupo.

7. En poesía, se prioriza lo social, explorando temas como la explotación del regatón, el chacarero y las extracciones mercantiles (Ayarza & Bendayán, 1985, pp. 8-9).

En sus distintas declaraciones abordan de manera crítica el periodo de explotación del caucho (1870-1940), el cual aún mantenía un halo de nostalgia por un pasado de prosperidad y cosmopolitismo en la sociedad iquiteña. Bubinzana surge durante el período de integración socioeconómica de la Amazonía al resto del país (1943-1970), época en la que se genera, tal como señala Molina (2015), «la asimilación de la influencia literaria» de la poesía peruana moderna en Loreto y «la necesidad de ocupar un lugar en la historia de la literatura peruana, pero con una voz propia y típicamente amazónica» (pp. 88-89). A su vez, el grupo encontró en las revistas una plataforma de difusión y reflexión, se vinculó a diferentes medios y editó las revistas *Bubinzana* (1965), *Surcos* (1969)[5] y *Trinchera* (1969-1971); esta última fue la de mayor duración, pues se conocen siete números en los cuales se observa que contó con corresponsales en diversas ciudades de Perú y el extranjero, lo cual indicaría que probablemente se trató de la de mayor alcance.

En este contexto, la revista *Proceso* aparece bajo el lema «Revista de la Amazonía para todo el Perú», que anuncia su objetivo de situar a esta región en la coyuntura política, social y cultural del país. Con un editorial contundente y sin atribuirse a un autor específico evidencia el ímpetu de sus promotores. Leamos:

> Esta nueva revista que hoy inicia su vida viene a llenar un claro en el panorama periodístico de la Amazonía Peruana. [...] A nosotros, sin embargo, nos anima una indesmayable decisión de triunfar y dar para la selva la voz que oriente, esclarezca y divulgue. Esto es tanto más necesario cuanto que en la región amazónica se han abierto prometedoras vías de progreso y al mismo tiempo se han agudizado algunos problemas. [...] En general, «Proceso» será un proceso para la Amazonía y en general, también, un proceso para todo el Perú. Porque tanto esta región como este país necesitan un enjuiciamiento. (*Proceso*, N.° 1, 1966, p. 1)

[5] Al momento, la revista *Bubinzana* solo se conoce por menciones en estudios y testimonios de los integrantes del grupo. Por el contrario, la revista *Surcos* se puede consultar en la biblioteca del escritor Róger Rumrrill. A partir del único ejemplar ubicado, se conoce que se publicaron tres números en los cuales, al parecer, el enfoque era principalmente literario.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Planteamos que, a través del ejercicio periodístico y literario, los integrantes de *Proceso* y del grupo cultural Bubinzana lograron posicionarse en defensa de su región, así como también abordar los desafíos sociales, políticos y culturales de la Amazonía. Al respecto, retomamos la reflexión de Fernanda Beigel (2003) sobre las revistas culturales, las cuales son vehículos de difusión de ideas como también proyectos colectivos que permiten estudiar las polaridades del campo intelectual y su intersección con la política (p. 107). En este sentido, la revista desempeñó un papel crucial como «bisagra cultural» que facilitó el intercambio entre la política y la cultura, consolidándose como una publicación que actuó como un actor político a la par que promovía y alimentaba la vida cultural de su región.

Por otro lado, Geraldine Rogers (2020) considera que el estudio de las revistas y/o publicaciones periódicas nos permite analizar la literatura a partir de las interacciones y los grupos:

> El periodismo es el discurso dominante de la modernidad y la literatura no ha dejado de establecer con él una relación de oposición y competencia a la vez. No puede dejar de mirarse en ese espejo invertido, que a veces explica incluso la transformación de las poéticas. (p. 263)

En consecuencia, leemos *Proceso* como un proyecto colectivo que a partir del intercambio entre escritores y periodistas genera un espacio propicio para la creación literaria que se nutre del contexto. Sus integrantes oscilaban en ambos proyectos, tales como Róger Rumrrill, Germán Lequerica, Teddy Bendayán y Jaime Vásquez Izquierdo; así tejieron una red intelectual y artística que fortaleció su posicionamiento en el campo cultural. En relación con estas dinámicas entre literatura y periodismo, Rogers (2020) reflexiona que: «Los periodistas y los escritores más innovadores son a veces los mismos sujetos. La práctica profesional y la sociabilidad genera zonas de contactos y traspasos» (p. 263). Entonces, consideramos que estas colaboraciones personales y profesionales crearon un puente entre el discurso crítico y la creación artística, hecho que enriqueció tanto la reflexión sobre la realidad amazónica como las expresiones literarias que surgieron de ella.

3. JAVIER DÁVILA DURAND: POETA, PERIODISTA Y EDITOR

Javier Dávila Durand fundó y dirigió la revista *Proceso*, proyecto periodístico en el que confluyeron su compromiso y su pasión por la Amazonía, la literatura, las artes y la política. Sobre el origen del nombre de la revista, escribe lo siguiente:

> El nombre de "Proceso" me lo sugirió mi amigo Eliseo Romero Mori. Habían transcurrido exactamente diez años. Parodiando a Chocano, había vivido mucho, pero no me hallaba cansado felizmente. La revista me trajo un aparente sosiego. La actividad periodística en todos sus géneros es realmente subyugante. (*Proceso*, N.° 70, 1991, p. 55)

Y más adelante reflexiona sobre su quehacer periodístico:

> El periodismo cotidiano te da experiencia, manejo de estilo, fluidez. Te profesionaliza. Si lo haces a través de un medio escrito enriquece el lenguaje y a la vez te encasilla. Tengo la impresión de que te forjas un parámetro tratando la noticia diaria y que sí es posible romperlo conforme vayas abordando la crónica, el artículo o la nota editorial. (*Proceso*, N.° 70, 1991, p. 55)

Como editor y fundador de *Proceso*, Dávila Durand, consolidó un espacio fundamental para la modernización de la Amazonía, tanto en términos culturales como periodísticos, y su visión crítica y militante jugó un papel central en la apertura de la región a los debates nacionales. A su vez, estuvo involucrado en iniciativas como la Primera Jornada del Libro Loretano y el Primer Festival del Libro Amazónico, eventos que marcaron un hito en la vida cultural amazónica. Aparte de la revista, dio vida a Proceso Editores, editorial responsable de la publicación de obras esenciales de la literatura amazónica contemporánea, como *Patio de peregrinos* (1976) de Jorge Nájar y *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía* (1981) de César Calvo, consolidando una plataforma crucial para la difusión de la cultura amazónica.

En Pucallpa, fundó el emblemático bar-restaurante Che-Che Room, que se convirtió en un epicentro cultural donde convergieron figuras emblemáticas como Ocho Arrobas[6] y Agustín Rivas, intelectuales y artistas que influyeron en la obra de Dávila y sus contemporáneos. Además, desde esta ciudad promovió junto a German Lequerica, Jorge Nájar, entre otros, la publicación de la revista *Hora Zero Oriente. Materiales para una nueva época* (1970), proyecto editorial que se aunaba a la ruptura con el centralismo limeño y a «revelar la existencia de una región amazónica no oficial, dejando de lado lo anecdótico y folklórico» (p. 3), según la declaración de su editorial. En sus «Palabras prácticas» (pp. 5-6), retoman su denuncia al centralismo, pero también suman el llamado a una solidaridad intelectual que vaya más allá de las fronteras territoriales. Este llamado a la solidaridad y al trabajo colectivo es retomado en otros momentos, quizá el más claro sea el «Memorándum colectivo» (pp. 27-28), dirigido al poeta chileno Pablo Neruda y

[6] En 1991, Javier Dávila Durand, Jorge Nájar y Roger Rumrrill publican con la editorial *Proceso* el poemario *8 arrobas*, que incluía un grupo de textos escritos por los 3 autores en homenaje a Hanz Willie, personaje entrañable de Pucallpa y asiduo visitante del Che-Che Room.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

firmado por Jorge Nájar, Juan Sánchez y el mismo Javier Dávila. Allí, Dávila publicó el poema «Epístola a Juan Ojeda» (1970), en el que no solo evoca la ausencia de su amigo, sino también la de otros intelectuales y artistas comprometidos como Róger Rumrrill, Yando Ríos, Roger Hurtado y el «Cholo» Morey, con quienes compartía la geografía amazónica y una visión de la poesía como herramienta transformadora: «Yando partió primero. Se lleva la cosmogonía de la selva nuestra. De una pincelada trazó toda ruta» (pp. 14-15). El poema resalta la ambigüedad de una generación dividida entre el exilio y la resistencia local, entre quienes se quedan y quienes parten en busca de oportunidades o de refugio. Al mismo tiempo, establece una red de lazos poéticos y afectivos, vale decir, una «red» en el sentido de la interconexión y solidaridad entre escritores.

Así, su militancia por la Amazonía se extendía a la creación, lo que se hará más evidente en *Yara*[7] (1966), poemario en el que profundiza sobre la mitología del pueblo Asháninka y otras culturas indígenas (Herrera *et al*., 2019), mientras que en el poema «Reclamo para César Arias», publicado en *Yo, el sujeto* (1991), denuncia la destrucción de la Amazonía y evoca la imagen de una sociedad integrada a la naturaleza con referencias a la maloca, la vivienda indígena comunitaria. En efecto, la Amazonía es descrita como «una casa sin puerta» (pp. 17-18), una metáfora que denuncia la vulnerabilidad de la región frente a la explotación externa: «Una casa sin puerta que ahora ni nosotros conocemos. Ya no nos pertenece» (p. 17). Esto evidencia la preocupación por la pérdida de control de las comunidades amazónicas sobre su territorio, el cual es despojado por intereses extractivistas. En este poema, Dávila Durand elabora una profunda crítica a las políticas extractivas que devastaron la región y que rompieron el vínculo espiritual y material que los habitantes de la Amazonía tenían con su entorno natural. Así, su obra poética se torna en una extensión de su compromiso con la Amazonía, lo cual estuvo aunado a la defensa del medio ambiente y los derechos de las comunidades indígenas. En suma, sus textos son un manifiesto de denuncia y resistencia, un llamado urgente a proteger la «casa» común, aquella gran maloca que es la Amazonía, y a revertir el daño causado por la explotación sin control.

La revista *Proceso* no solo fue un medio de circulación de ideas y contenido cultural amazónico, sino también un proyecto editorial en el que se publicaron algunos

[7] Casi 30 años después, publica los poemarios *Yo, el sujeto* (1991), *Canto del dolor y de la angustia y otros poemas para amar la vida* (1994), *El amor es un río esplendoroso* (1997), *Travesías sin puerto* (2002), *Cerezo de alba sobre la pagoda* (2003), *Poemas de amor para jubilarse* (2005) y *La jungla de oro* (2008).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

de los libros más importantes de la literatura amazónica. El impulso detrás de estos logros se debe, en gran parte, al tenaz liderazgo de Dávila Durand. Su influencia en la Amazonía fue innegable, tal como lo expresa el escritor César Calvo, entonces codirector de *Proceso*, en un homenaje publicado en 1976 y titulado «10 años de Proceso, 20 años de Javier», en el que celebra la contribución de Dávila Durand:

> El homenaje de los hombres de nuestra tierra, a quien fundó el periodismo moderno en la Amazonía, […] a quien —desde hace veinte— ¿años? viene afilando su palabra y su existencia como una lanza de palo-sangre, como un arma invencible al servicio de la liberación del hombre, al servicio de la justicia y la alegría. […] Javier Dávila Durand ha entregado varias de sus vidas, como leños límpidos, a esa hoguera que arde bajo el río y la noche e ilumina el futuro, los rostros de los niños sonrientes del futuro.
>
> Y muchas vidas más han de entregarnos. Y por ello esta nota, además, expresa la insondable felicidad de compartir con Javier, de seguir compartiendo con él, los hermosos deberes de Proceso: lanza en las manos del periodismo libre, canto en los labios de los trabajadores, abrazo abierto al socialismo que estamos construyendo.
>
> […] Javier Dávila Duránd, hermano: a la sombra de tu afecto y de tu ejemplo perseguiremos los años venideros, las batallas que faltan. Y lo haremos con alegría, con tenacidad, con confianza. Tal como nos lo enseñaste hace ya tiempo. Y tal como lo enseñas cada día. (*Proceso*, N°. 31, 1976, pp. 7-9).

Las palabras de César Calvo Soriano destacan la profunda amistad y complicidad que compartieron, una relación que fue crucial para el éxito de proyectos como *Proceso* y para la exploración literaria y creativa. Un ejemplo de ello es la ficcionalización de Dávila Durand en el personaje Don Javier de la novela *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo. Este lazo personal también contribuyó al dinamismo de la vida cultural amazónica y consolidó un espacio de intercambio intelectual que impulsó el diálogo y la formación de redes entre escritores y artistas de la región.

Durante su gestión como codirector de *Proceso*, César Calvo amplió la colaboración de figuras destacadas de la literatura y la cultura latinoamericanas, hecho que contribuyó a enriquecer su contenido y alcance. En números sucesivos, se integraron a la plana de colaboradores autores como Manuel Scorza, quien denunció la represión política en Perú; el poeta brasileño Thiago de Mello, quien exploró el papel del escritor en la revolución; y otros renombrados intelectuales como el poeta chileno Enrique Lihn, y los escritores peruanos Juan Gonzalo Rose y Leoncio Bueno. La revista se consolidó como un espacio de denuncia y de expresión cultural, y conectó a escritores y artistas a nivel local e internacional; esto, sin duda, refleja la influencia de Calvo en la diversificación y expansión del proyecto cultural en la Amazonía.

4. *PROCESO* ANTE LA MODERNIZACIÓN DE LA AMAZONÍA

A principios de la década de 1960, la Amazonía peruana fue escenario de un proceso de transformación profunda impulsado por políticas de modernización inicialmente a manos del gobierno de Fernando Belaúnde Terry (1963-1968) y, posteriormente, por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, liderado por Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Durante su primer gobierno, Belaúnde impulsó grandes proyectos de infraestructura, tal como la construcción de carreteras[8] a fin de conectar la región amazónica al resto del país y facilitar la explotación de sus recursos naturales (la madera y el petróleo). El objetivo de estas políticas fue atraer inversiones nacionales e internacionales y posicionar a la Amazonía en el centro de la economía nacional.[9] Este enfoque se materializó en 1965 con la promulgación de la Ley N.° 15600, que estableció zona liberada de impuestos a la región amazónica y promovió a Pucallpa como un nodo clave para la industrialización en la Amazonía (Santos-Granero & Barclay, 2002, pp. 306-309).

Desde la revista *Proceso*, se da seguimiento a estas políticas con expectativa y, en sus primeros números, se observa una apuesta por este modelo desarrollista como una vía para el progreso de la región. Así, siguiendo la coyuntura, en una de sus editoriales, la revista destacó el avance industrial de la región y el rol estratégico de Pucallpa. Dicha ciudad, ubicada al final de una de las principales vías de acceso desde Lima que atravesaba varios pueblos de la sierra, era considerada como un «centro umbilical del Oriente Peruano» y un puerto crucial para el comercio en la Amazonía. Según *Proceso* (N.° 5, 1967):

> Esta situación de privilegio, pues, ha hecho que Pucallpa sea denominada hoy CAPITAL INDUSTRIAL DE LA AMAZONÍA y millonarias fábricas estén en vísperas de inaugurarse y otras prosigan aceleradamente su instalación [...]. Tal en síntesis la perspectiva [...] de un pueblo que, como Pucallpa, es la urbe que emerge con dinamismo y acción. Y tal, igualmente, las ventajas de la ley 15600: nomenclatura del progreso de la selva en general. (p. 1)

[8] El proyecto más importante fue la construcción de la carretera Marginal de la Selva, un ambicioso plan que buscaba conectar las regiones amazónicas de Colombia, Ecuador y Perú. A raíz de este megaproyecto, Perú vivió uno de los episodios más trágicos de su historia reciente y que paradójicamente aún hoy es poco conocido, puesto que no forma parte de la historia oficial y, por tanto, son pocos los estudios que lo abordan. En 1964, según Varese (2021), el presidente Belaúnde Terry ordenó el bombardeo del pueblo mayoruna-matsés de la selva peruana (pp. 97-113), región que se había organizado para defender su territorio frente al avance de la carretera y la entrada de madereros ilegales (Quevedo Bardález, 2017).

[9] Más que integrar a la Amazonía en toda su complejidad, estas políticas se orientaban hacia una mirada que situaba a la Amazonía como fuente de recursos, es decir, un espacio al servicio de proyectos de modernización (Dourojeanni, 2017).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

Con la llegada de Velasco al poder tras el golpe de Estado de 1968, la Amazonía continuó siendo una prioridad en la economía nacional, aunque acompañada de otros matices. Recordemos que este gobierno implementó la Reforma Agraria y promulgó la Ley N.° 22175, Ley de Comunidades Nativas y Desarrollo Agrario de las Regiones de Selva y Ceja de Selva, que otorgaba títulos colectivos a grupos indígenas organizados como comunidades nativas y que, además, facilitó la titulación de tierras comunitarias y fomentó la creación de nuevas organizaciones políticas indígenas. Al respecto, Villalobos (2016) indica que, en esta ley:

> se hacía evidente la necesidad que el gobierno militar tenía de convertir a los pueblos amazónicos, hasta ese momento caracterizados como aborígenes cazadores-recolectores, en poblaciones campesinas, lo cual exponía una concepción del desarrollo centrada en el control racional de la producción agrícola. (p. 38)

Este giro, décadas después, derivó en una política extractiva que ha tenido efectos devastadores en las comunidades locales (en su mayoría pueblos indígenas) y en el medio ambiente, y ha exacerbado las condiciones de pobreza y marginalización en la región.[10]

Como mencionamos, la revista *Proceso*, siempre atenta a la coyuntura, inicialmente apoyó el proceso de modernización que impulsó la explotación maderera y petrolera en la Amazonía, debido a que interpretó tales iniciativas como una oportunidad para la región en los debates nacionales. Este apoyo es visible en artículos como «El forjador de la Capital industrial de la Amazonía peruana», dedicado al empresario Guillermo Sisley Medina y «El rey de los transportes en la selva se llama Víctor Villacorta Ríos», ambos publicados en enero de 1968. El respaldo a las políticas desarrollistas es aún más evidente en el editorial número N.° 8 de julio-agosto de ese año, titulado «Estímulo a la industria de la selva», pues destaca una vez más la importancia de iniciativas como la ley de liberación de impuestos y la disposición de los fondos provenientes del convenio aduanero peruano para fomentar el crecimiento amazónico.

Sin embargo, a medida que las consecuencias negativas (la devastación ambiental y la explotación laboral) se hicieron evidentes, *Proceso* adoptó una postura crítica. En sus páginas, comenzaron a tratar temas como la explotación indiscriminada de recursos naturales (madera y petróleo), las denuncias de represión sufrida por periodistas que se manifestaban en contra del gobierno (ver N.° 32, 1976), la explotación laboral y la

[10] «Se señala que entre los años 2000 y 2019, ocurrieron 474 derrames de petróleo a lo largo del ONP» (*vid.* Kámiche, 2023).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

corrupción de los gobiernos regionales. Un claro ejemplo de esto último es la crónica publicada en agosto de 1974 titulada «Los esclavos de Madre de Dios», que denuncia las condiciones inhumanas de los trabajadores en la región (*Proceso*, N.° 24, pp. 13-14). En esta crónica, el equipo editorial documenta la explotación a la que eran sometidos hombres, mujeres y niños en los lavaderos de oro de Madre de Dios —muchos de ellos llevados desde Cusco—, y exponen también la complicidad de las autoridades al no intervenir en la protección de dichos trabajadores.

5. *PROCESO* Y BUBINZANA: CONVERGENCIA DE UNA VISIÓN CULTURAL AMAZÓNICA

Ambos proyectos, *Proceso* y el grupo cultural Bubinzana, compartían el ímpetu por posicionar a la Amazonía como un espacio de producción cultural relevante y dinámica. Coincidieron en su mirada crítica hacia la producción anterior y su afán por integrarse en la literatura nacional y visibilizarse como intelectuales comprometidos ante los problemas sociales de la región. A través de sus creaciones, en *Proceso* y otras publicaciones en medios nacionales,[11] impulsaron el reconocimiento de figuras emblemáticas como Fernando Barcia García (ensayista y político), padre Joaquín Sánchez (editor y ensayista), Alfonso Navarro Cáuper (periodista e historiador), César Calvo de Araújo (pintor y escritor) y Antonio Wong Rengifo (fotógrafo). Estos dos últimos revolucionaron la representación visual de la Amazonía peruana a través de su obra pictórica y fotográfica, respectivamente, y desafiaron las imágenes tradicionales que mostraban la región como un «infierno verde» o un lugar sin historia. Estos artistas no solo incorporaron elementos de la tradición oral, la cosmovisión y la mitología amazónica, sino también propusieron un nuevo imaginario que subrayaba la relación profunda entre los seres humanos y la naturaleza en la Amazonía (Vidarte, 2016). En el caso de Calvo de Araújo, cabe afirmar que tuvo un rol importante en la generación promotora de la revista: son varias las menciones que se hace a su obra en sus páginas. En el N.° 25, por ejemplo, se resalta el hecho de haber sido uno de los primeros pintores en escapar de una visión meramente paisajista de la Amazonía (p. 30); y en otros números se denuncia la destrucción de sus

[11] Por ejemplo, el escritor Róger Rumrrill, quien en esa época publicaba en el diario *Expreso*, dedicó una columna al escritor Humberto Del Águila, conocido en la bohemia limeña de los años veinte como «el charapa». En este texto, Rumrrill realiza un repaso significativo por la vida y obra de Del Águila, y menciona lo siguiente: «Las recientes promociones de escritores desconocen la obra de este magnífico descriptor del paisaje amazónico […], que a los 74 años, pleno de lucidez y juvenil energía como el curaca Tucán de uno de sus más notables relatos, se yergue contra el tiempo y el pertinaz olvido de las nuevas generaciones» (*Expreso*, 2 de abril de 1967).

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

obras junto a la de Víctor Morey en Pucallpa e Iquitos (N.° 22, 1974).

En *Proceso* se otorga un lugar destacado a la pintura, la literatura y, en especial, a la difusión de eventos y espacios culturales de la Amazonía, o de aquellos en los que participaban artistas amazónicos. Al parecer, su intención era mostrar una región con una vida cultural activa, por lo que, en sus páginas, destacan la promoción de eventos y personajes vinculados a las artes visuales. Así, una figura frecuente es el pintor Ángel Chávez, director y fundador de la Escuela de Bellas Artes «Víctor Morey Peña», a quien se le entrevista y se le dedican algunas notas para dar a conocer su rol y juicios sobre el arte amazónico que se venía desarrollando (*Proceso*, N.°4, 1966). Asimismo, presentan reflexiones que valoran la obra de artistas visuales amazónicos como Fernando Sovero, el escultor Agustín Rivas o Eduardo Meza Saravia, aunque con un hincapié importante en Yando Ríos, quien definió su obra como una «cosmovisión mágica-alegórica» (*Trinchera*, N.°5, 1971, p. 31). Este énfasis probablemente haya sido motivado por la cercanía del artista con los bubinzanos, quienes encontraban afinidad en su visión mágica del arte, basada en la noción cíclica del tiempo y el espacio de las cosmovisiones indígenas (*Proceso*, N.° 14, 1971).

Los bubinzanos se distinguieron por su fuerte interés en la creación artística y literaria, y su obra representaba la vida en la selva y busca incorporar elementos de la cosmovisión indígena, del mito y la oralidad, en aras de romper con las formas literarias predominantes y hegemónicas. De tal modo, en lugar de abordar la cultura amazónica de manera superficial, los bubinzanos llamaban a sumergirse en sus mitos, visiones y valores como el sentido de comunidad y la integración con la naturaleza, elementos que no solo representan la esencia cultural de la Amazonía, sino que también desafían la mirada occidental. Desde este terreno creativo, buscaban reconfigurar la narrativa amazónica toda vez que le otorgaban un lugar legítimo en la literatura y el arte nacionales. Esto se puede observar en el artículo «Yando: un hito para la nueva pintura peruana», en el que se subraya la búsqueda de una síntesis cultural producto de la integración de las cosmovisiones amazónicas con las influencias externas:

> Pero la Selva no es el Infierno mágico ni es el Paraíso Occidental escindidos. Ambos mundos se tocan. La posibilidad es una síntesis. Alcanzar esta síntesis es un largo y fatigoso proceso dialéctico. Los artistas BUBINZANOS han partido en busca de esa meta. En el estado actual del proceso, lo fundamental es sumergirse en el turbio río de la cultura mágica y pescar unos valores hace mucho sepultados. Valores y mitos como el amor a la vida comunitaria, el sentido de integración con la naturaleza; la cosmovisión del tiempo y espacios cíclicos; la asunción de lo mítico que determina un

> comportamiento esencial del hombre frente al mundo; un equilibrio psíquico y un desprecio fundamental por la cultura de las cosas. Los valores de la cultura mágica son asumidos perentoriamente y desde adentro por los BUBINZANOS. (*Proceso*, N.°14, 1971, p. 28)

Asimismo, dio cobertura a eventos nacionales como el Congreso Nacional de Escritores Jóvenes, celebrado en Lima, y en el cual Róger Rumrrill tuvo una participación activa. Allí, los editores incluyen una nota titulada «Bubinzana refuerza sus filas», que sirve para presentar en la revista al grupo cultural Bubinzana. En dicha nota se señala que el grupo es una respuesta a la vida cultural e institucional desolada de la capital de Loreto y que surgió «como coincidencia y afinidad generacional» (*Proceso*, N.° 4, 1966, p. 19). En efecto, esta generación compartía fuertes lazos de amistad y, en especial, su rechazo a la visión tradicional que mostraba al hombre amazónico como una víctima pasiva de su entorno. En ese orden, promueven una nueva perspectiva en la que el ser humano amazónico sea un agente activo en la transformación de la naturaleza y la historia (Rodríguez, como se cita en Molina, 2019, pp. 50-51).

6. *PROCESO CULTURAL*: UNA NUEVA APUESTA

La temática cultural fue tomando fuerza paulatinamente hasta constituirse en un segmento significativo de la revista, y en diciembre de 1974, esta lanzó un suplemento especial titulado *Proceso cultural* y dirigido por Róger Rumrrill. Aparece en el N.° 25 de 1974 como un espacio dedicado a la reflexión y al análisis de la cultura peruana, y principalmente de la amazónica. Bajo la mirada de Róger Rumrrill, quien dirige los primeros números de esta sección, el proyecto se sitúa de manera contundente contra el centralismo y la predominancia occidental y capitalista. Desde su primer editorial, anuncia una perspectiva crítica respecto de las contradicciones del país y denuncia que las élites dominantes impusieron sistemas de producción injustos basados en la explotación de campesinos y obreros. Frente a ello, encuentra en la cultura popular y en los mitos indígenas la clave para recuperar la auténtica voz del Perú: «La máscara, hace seis años, está siendo quitada. Cuando ello ocurra del todo, el verdadero rostro de este país emergerá. Se escuchará su propia voz, ahora un poco lejana y apagada» (p. 23).

En consecuencia, se plantea desarrollar su apuesta por una identidad enraizada en los pueblos andinos y amazónicos, y en sus mitos, costumbres y cosmovisiones. Un ejemplo interesante es el artículo de Rumrrill sobre la obra del pintor Fernando Sovero, a quien presenta como «un brujo del color» (*Proceso*, N.° 25, 1974, p. 30) que no solo

lograba fusionar el fulgor de las tardes amazónicas con los tonos ígneos del mundo andino, sino que también accedía a una dimensión más profunda del ser amazónico, donde la mitología y la realidad se entrelazaban de manera inseparable. Esta lectura dialoga con el espíritu de esta sección que buscaba revelar «las narrativas ocultas del Perú a través del arte y la cultura» (p. 23).

Es probablemente siguiendo tal propósito que los editores de la revista crean el Primer Concurso Bienal Proceso de Literatura que, teniendo como jurados en la categoría de poesía a César Calvo Soriano, Joaquín Sánchez García y Thiago de Mello, en la edición extraordinaria aparecida en junio de 1976, a propósito de los 10 años de la revista, se anuncia como ganador el libro *Yana Wayra* del poeta quechua Isidro Condori; el libro escrito en quechua es traducido por Ángel Avendaño. Al respecto, es interesante anotar que, con su decisión, evidencian que dicho concurso nacional, además de ser un medio para lograr un mayor alcance de la revista, supone una apuesta política. El hecho de promover y legitimar una obra en quechua, implica que los editores y jurados no solo expanden el espectro literario nacional, sino que también ofrecen una plataforma que reivindica la literatura indígena como una parte esencial del imaginario cultural peruano, debido a que cuestiona tempranamente los criterios establecidos de lo que se debe considerar «literatura peruana».[12] En última instancia, este gesto es una declaración política que buscó reposicionar las lenguas indígenas en el centro del debate cultural y literario.

Aunque ya había aparecido en la plana de redacción de los números anteriores, es en *Proceso Cultural* que el poeta Jorge Nájar adquiere un rol fundamental. Allí publica entrevistas, reseñas y análisis que destacan por su calidad literaria y su habilidad para enlazar con movimientos culturales y políticos de carácter nacional e internacional. En su entrevista titulada «Por un cine nacional» (*Proceso*, N.° 25, 1974, pp. 26-27), a la cineasta Nora de Izcue a propósito del documental *Runan Kaiku* («Nosotros también somos humanos»), explora el cine como expresión artística y como una herramienta liberadora, enmarcada en un proceso mayor de transformación cultural y social con resonancias tanto en la Amazonía como en la Costa y los Andes. En el mismo número, en dos reseñas

[12] Aunque no hemos encontrado estudios específicos sobre el impacto y el rol de los concursos literarios peruanos en el siglo XX, una revisión de las principales historiografías de la literatura peruana evidencia que, si bien se observa una valoración inclusiva hacia obras en lenguas indígenas, esta inclusión rara vez está respaldada por un aval en forma de un concurso literario nacional. Al menos, queda claro que, en el caso de poemarios en lenguas indígenas, no existe otro concurso, aparte del promovido por *Proceso*, que haya premiado una obra en quechua (Sánchez, 1981; Cornejo Polar, 2003; Pollarolo & Chueca, 2019).

separadas, el autor se adentra en la lectura de *Mate de cedrón*, libro del poeta puneño Vladimir Herrera (1950) y el poemario *TE AMO* del huancaíno Nicolás Matayoshi (1949); ambos libros, aparecidos ese mismo año, evidencian el interés por una literatura que escapa del centralismo limeño y que al mismo tiempo ingresa en lo mítico y en lo popular. El rol de Nájar subraya la importancia de las artes en la transformación social.

Delimitar esta sección para ocuparse de lo cultural permite también a los editores de la revista difundir la producción literaria regional, al mismo tiempo que la de otros países. Ese es el caso de la poeta estadounidense Elizabeth Searle Lamb (1917-2005), de quien se publican dos poemas inéditos en el primer número. Asimismo, la figura del poeta brasileño Thiago de Mello adquiere mayor relevancia. Sin duda estas colaboraciones, además de la difusión de otras voces, buscaban dar cuenta de un diálogo global. El cual enriquecía la formación literaria de sus lectores y planteaba que la resistencia contra las narrativas hegemónicas y el compromiso ambiental eran esfuerzos compartidos a nivel mundial. Así, no solo se trata de un ejercicio de cosmopolitismo, las voces elegidas, dan cuenta de agendas compartidas que buscaban enfatizar en las luchas culturales y ambientales de la Amazonía peruana, enmarcando el debate sobre la identidad cultural dentro de una lucha más amplia contra el colonialismo cultural, el capitalismo y la explotación de los pueblos indígenas. A la par, *Proceso* se situaba como un nexo entre la literatura amazónica y los movimientos literarios de América Latina, lo cual creaba una red de contactos que nutría la creación literaria de la región.[13]

De este modo, se podría plantear a *Proceso* como una cartografía de la literatura amazónica habida cuenta que, desde sus páginas, es posible mapear las relaciones entre los autores amazónicos, sus influencias, sus diálogos a nivel interno y con el exterior, así como su posicionamiento en el canon literario nacional e internacional. Unos años después, en 1979, este espacio pasó a denominarse *Suplemento Cultural Bubinzana*, y se convirtió en una plataforma fundamental para dar a conocer la producción de jóvenes

[13] A pesar de las diferencias cronológicas y contextuales, *Proceso* comparte dinámicas con experiencias de revistas vanguardistas peruanas previas, como el caso de *Amauta* (1926-1930) y más aún con el *Boletín Titikaka* (1926-1930), una publicación puneña que, rompiendo con el centralismo, abrió espacio a un diálogo literario y cultural desde el Altiplano. Al igual que *Proceso*, el *Boletín Titikaka* buscaba crear redes intelectuales y culturales más allá de la capital, por lo que promovía una irradiación cultural que visibilizaba las voces regionales en un contexto continental. Así, *Proceso* se puede entender dentro de una rica tradición de publicaciones no centralistas que han tejido redes culturales y literarias en el Perú y América Latina (Vich, 2000; Vilchis Cedillo, 2010; Mamani, 2016). Para marcar la relevancia de *Proceso*, en el contexto latinoamericano más amplio, también es útil considerar los estudios sobre la red de revistas culturales en el continente, tal como el análisis de Tarcus (2020).

escritores como Ana Varela, Carlos Reyes, Sui Yun, entre otros.

7. CONCLUSIONES

Podemos concluir que, para los jóvenes intelectuales de la Amazonía y quienes se involucraron en *Proceso* y los proyectos impulsados por el grupo cultural Bubinzana, estos espacios se tornaron en plataformas esenciales de sociabilidad intelectual. A través de estos se fomentó la difusión de ideas y el encuentro entre escritores y artistas, situaciones que consolidaron redes que compartían una visión común de la importancia de la Amazonía en el panorama cultural y literario del país. Así, *Proceso* funcionó como un medio de circulación de contenidos y como un espacio de diálogo y reflexión en la cual la joven intelectualidad amazónica se vinculaba con otros sectores del país; además, creó una trayectoria propia que se alimentaba del intercambio y la interacción.

Desde un espacio donde las voces amazónicas pudieron articular sus experiencias y visiones del mundo, autores como Javier Dávila Durand, Róger Rumrrill, Jorge Nájar y César Calvo Soriano, y demás, trazaron una cartografía literaria que no solo reflejaba la diversidad cultural de la Amazonía, sino que también proponía nuevas formas de entender el territorio amazónico a partir de sus mitos, su relación con la naturaleza y las problemáticas sociales y políticas. Su capacidad para reunir diversas voces contribuyó a la formación de una tradición literaria amazónica.

De tal modo, ambos proyectos, la revista *Proceso* y el grupo cultural Bubinzana, cimentados en la amistad y el intercambio intelectual, contribuyeron en la reconfiguración del discurso literario y cultural peruano, y situaron a la Amazonía como un eje central en el panorama nacional. Mediante el impulso y el abordaje de las principales problemáticas que enfrentaba la Amazonía, así como la participación en eventos culturales, aportaron en el posicionamiento de la Amazonía como un actor cultural y político de relevancia nacional, al mismo tiempo que promovieron la descentralización de la cultura y la interacción entre el arte y el pueblo. Hoy, la revista *Proceso* es un documento valioso para comprender el devenir de la Amazonía en la segunda mitad del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYARZA, A., & BENDAYÁN, T. (1985). *Bubinzana literatura mágica de la Amazonía: estudio y antología*. Talleres Gráficos Martegraf.

BEIGEL, F. (2003). Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana, 8*(20), 105-115.

https://www.redalyc.org/pdf/279/27902007.pdf

CALVO, C. (1981). *Las tres mitades de Ino Moxo*. Proceso Editores.

CORNEJO POLAR, A. (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. CELACP.

DÁVILA DURAND, J. (1966). *Yara*. Ediciones Populares Selva.

DÁVILA DURAND, J. (1991). *Yo, el sujeto.* Proceso Editores.

DÁVILA DURAND, J., RUMRRILL, R., & NÁJAR, J. (1991). *8 arrobas*. Proceso Editores.

DOUROJEANNI, MJ (12 de junio de 2017). *Belaúnde en la Amazonía*. https://caaap.org.pe/2017/06/12/belaunde-en-la-amazonia-por-marc-j-dourojeanni/

HERNÁNDEZ, A. (1942). *Sangama.* Imprenta Torres Aguirre.

HERNÁNDEZ, A. (1960). *Bubinzana. La canción mágica de la selva*. Imprenta del Ministerio de Guerra.

HERRERA, J. (1918). *Leyendas y tradiciones de Loreto*. Imprenta Oriente.

HERRERA, M. (2018). La revista *Trocha* (1941-1944) y la constitución de una intelectualidad amazónica peruana. *Caravelle,* (111), 163-176. https://doi.org/10.4000/caravelle.3988

HERRERA, M., BEST URDAY, K., & SUCASACA, Y. (2019). Trayectorias de intelectuales y redes culturales en la Amazonía peruana entre 1940 y 1980. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, *4*(2), 185-252. https://doi.org/10.18800/revistaira.201902.006

KÁMICHE, J. (01 de marzo de 2023). Derrames de petróleo en la Amazonía, ¿por qué nos cuesta tanto "verlos"? https://ciup.up.edu.pe/analisis/derrames-de-petroleo-en-la-amazonia-por-que-nos-cuesta-tanto-verlos/

LEQUERICA, G. (1957). *La búsqueda del alba.* Imprenta Carranza.

LEQUERICA, G., HIDALGO MOREY, V. R. & LINARES, D. (1952). *Selva lírica.* Imprenta Abancay.

MAMANI MACEDO, M. (Ed.) (2016). El *Boletín Titikaka:* tinkuy e irradiación cultural. En *Boletín Titikaka* [1926-1930] (edición facsimilar) (pp. VII-XVII). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Lluvia Editores.

MOLINA, A. (2015). *La búsqueda de la voz propia en la lírica loretana a partir de tres hitos sucesivos: los primeros cantores de la Amazonía; Germán Lequerica y el Grupo Urcututu* (Tesis de licenciatura, PUCP). https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/146387

MOLINA, A., VARELA, A. & LOSSIO, J. (2020). *El río deja de ser. Introducción al estudio de la historia y la cultura contemporánea de la Amazonía peruana*. PUCP; IRA. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/172884

NÁJAR, J. (1976). *Patio de peregrinos*. Proceso Editores.

POLLAROLO, G. & CHUECA, L. F. (Coords.) (2019). *Historia de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (Volumen 4). Fondo Editorial de la PUCP; Casa de la Literatura Peruana. https://www.casadelaliteratura.gob.pe/wp-content/uploads/2019/04/Historia-de-la-literatura-Vol-4-baja.pdf

QUEVEDO BARDÁLEZ, L. (18 de abril de 2017). *El genocidio perpetrado por Fernando Belaúnde contra los mayorunas*. https://www.servindi.org/comment/86114

ROGERS, G., TAVARES, F., BERTOL, R. (2020). Literatura y periodismo más allá de la estética: una entrevista con Geraldine Rogers. *Mídia.e.Cotidiano*, *14*(2), 261-273. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15820/pr.15820.pdf

RUMRRILL, R. (1966). *Narradores de la selva.* Ediciones Populares Selva.

SÁNCHEZ, L. A. (1981). *Indianismo e indigenismo en la literatura peruana*. Mosca Azul.

SANTOS-GRANERO, F. & BARCLAY, F. (2002). *La frontera domesticada*: *historia económica y social de Loreto, 1850-2000*. Fondo Editorial de la PUCP. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/181756?show=full

TARCUS, H. (2020) L*as revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles.* Tren en Movimiento.

VARESE, S. (2021). El estado oligárquico y las naciones indígenas en el Perú neoliberal. *América Crítica*, *5*(2), 97-113. https://doi.org/10.13125/americacritica/4940

VICH, C. (2000). *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el* Boletín Titikaka. Fondo Editorial de la PUCP.

VIDARTE, G. (2016). *Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: La práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965)* (Tesis de maestría, PUCP). https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7755

VILCHIS CEDILLO, A. (2010). *Boletín Titikaka* (1926-1930): literatura y política en el corazón de los Andes. En R. Crespo (Coord.), *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales* (pp. 149-177) Universidad Nacional Autónoma de México; Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

VILLALOBOS, J. (2016). La creación de la comunidad nativa y sus efectos en la vida política de los pueblos awajún y wampis. *Revista Argumentos*, *4*(10). https://argumentos-historico.iep.org.pe/articulos/creacion-comunidad-nativa

ZEVALLOS-AGUILAR, J. (2015). Transregionalismo musical. Juaneco y su combo y el Grupo Condemayta. *Revista Peruana de Literatura*, (9/10), 135-142.

REVISTAS Y DIARIOS CONSULTADOS

Expreso. Lima, 1967.

Hora Zero Oriente. Materiales para una nueva época. Pucallpa, 1970.

Proceso. Iquitos, 1966-1991.

Surcos. Iquitos, 1969.

Trinchera. Iquitos, 1969-1971.

Trocha: Órgano mensual del magisterio del Bajo Amazonas. Iquitos, 1941-1944.

RAFUE LITERARIO: NOTAS SOBRE LA POESÍA AMAZÓNICA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA

LITERARY RAFUE: NOTES ON CONTEMPORARY COLOMBIAN AMAZONIAN POETRY

Simone Ferrari
Università degli Studi di Milano (Italia)
simone.ferrari1@unimi.it
https://orcid.org/0000-0002-3339-5737
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.230

Fecha de recepción: 10.09.24 | Fecha de aceptación: 12.11.24

RESUMEN

El artículo propone una exploración de la producción poética contemporánea de cinco autoras y autores indígenas de la Amazonía colombiana: Anastasia Candre Yamacuri, Yenny Muruy Andoque/Yɨche, Hugo Jamioy Juagibioy, Francelina Muchavisoy y Ángela Mavisoy. En la primera parte del trabajo se presentan unas categorías exegéticas útiles para pensar una teoría amazónica del texto, con un énfasis en la noción uitoto de *rafue* o 'palabra-obra'. En la segunda sección, a partir de la teoría amazónica de las plantas (Duchesne, 2019), se analizan los motivos poéticos del canasto y del yagé con un enfoque en los rasgos de la dimensión relacional y performativa de la enunciación textual. El último apartado del ensayo propone un análisis de las formas de tematización del conflicto armado colombiano en la poesía amazónica, en diálogo con las reflexiones sobre la dualidad lugar-memoria y territorio-historia en la cosmovivencia kamëntsá (Mavisoy Muchavisoy, 2024).

PALABRAS CLAVE: poesía amazónica colombiana, literatura indígena, poética del canasto, teoría de las plantas, memorias del conflicto armado colombiano.

ABSTRACT

The essay proposes a panoramic exploration of the contemporary poetic production of indigenous authors from the Colombian Amazon, based on a reading of some poems by Anastasia Candre Yamacuri, Yenny Muruy Andoque/Yɨche, Hugo Jamioy Juagibioy, Francelina Muchavisoy and Ángela Mavisoy. The first part of the text presents some exegetical categories useful for approaching a theory of Amazonian text, with an emphasis on the Uitoto notion of *rafue*. In the second section, based on the Amazonian plant theory (Duchesne, 2019), the poetic motifs of the *canasto* and yagé are analyzed, with a focus on the features of the author's relational dimension and the symbolic activation of an Amazonian textual and poetic material. The last section of the essay proposes an analysis of the forms of thematization of the Colombian armed conflict in Amazonian poetry, in dialogue with reflections on the duality place-memory and territory-history in the kamëntsá cosmovision (Mavisoy Muchavisoy, 2024).

KEYWORDS: Colombian Amazonian poetry, indigenous literature, poetics of the *canasto*, plant theory, memories of the Colombian armed conflict.

Ñã aiküma arû deàgú, kù meãnè Magüta

Si hay verdad, llegarán días buenos.

La producción poética indígena[1] contemporánea de la región amazónica colombiana acude a las tradiciones narrativas de 64 pueblos y 45 lenguas,[2] distribuidas entre las regiones culturales de la Orinoquía, del Vaupés y de la Amazonía Meridional (Landabaru, 2016). Actualmente, el área cultural de la Amazonía Meridional representa el espacio más fértil para las propuestas poéticas de la región. Desde finales del siglo XX, autoras de la 'gente de centro'[3], como Anastasia Candre Yamacuri (1962-2014) y Yenny Muruy Andoque/Yiche (1970), y poetas del piedemonte amazónico como Hugo Jamioy Juagibioy (1971) y Francelina Muchavisoy (1965) han ido conformando una primera generación de escritores que fundamentaron la transición de la fase etnoliteraria a la etapa oraliteraria[4] (Rocha Vivas, 2010a) de la poesía amazónica colombiana. Junto a ellos, escritoras más jóvenes como Ángela Mavisoy (1996) forman parte de un extendido movimiento cultural que, desde la región inga-kamëntsá del valle del Sibundoy, apunta a

[1] Me refiero a la producción realizada por autores y autoras que se autorreconocen como pertenecientes a pueblos indígenas en Colombia y que producen literatura tanto en lengua española como en lenguas indígenas o bilingües. Adopto el término 'indígena', consciente de los riesgos de esencialización étnica y homologación cultural que este conlleva, con la intención de recalcar el valor de posicionamiento político y la función cultural reivindicativa asumida por el término en Colombia y en América Latina a raíz del proceso histórico de la «emergencia indígena» (Bengoa, 2009) que atravesó América Latina en las últimas tres décadas.

[2] Usamos como referencia la página web de la Organización Nacional de Pueblos Indígenas de la Amazonía Colombiana (OPIAC), donde se reconoce la existencia de 64 pueblos indígenas amazónicos en Colombia. Dos de ellos se encuentran en condición de aislamiento voluntario: el pueblo yuri y el pueblo passé (De la Cruz, 2014).

[3] Para una definición de la expresión 'Gente de Centro', locución autoetnográfica utilizada por algunos pueblos amazónicos que habitan el área interfluvial entre el río Caquetá y el río Putumayo, cito a Micarelli (2018): «conjunto supraétnico lingüísticamente diverso, pero bastante uniforme culturalmente, que incluye a los Uitoto, Bora, Miraña, Muinane, Andoke, Nonuya, Ocaina y Resigaro. Comprende aproximadamente a 7500 individuos que habitan en las regiones de Caquetá, Putumayo y Amazonas, de Colombia, y en la región amazónica del norte del Perú» (p. 222). Para una profundización de los usos del término, ver Tobón (2010).

[4] En su introducción a la antología de literatura indígena *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá* (2010), Miguel Rocha Vivas presenta las dos fases (etnoliteraria y oraliteraria) como dos momentos estilísticos, solo parcialmente consecutivos en términos temporales. A su vez, define la etnoliteratura como aquel conjunto de textos que «en gran parte son transvasados del arte verbal oral a la escritura alfabética» (p. 29), sin tener en cuenta el contexto y otros elementos propios de la narración oral; la oraliteratura u oralitura, al contrario, es una producción creativa literaria que no se limita a la transcripción del mito, sino más bien produce «una relación unificada de sentido, expresión del principio de dualidad complementaria» (p. 40) entre oralidad y escritura.

nuevas formas de divulgación de la cultura propia (músicas, cantos, artes plásticas o tradiciones médicas) con el apoyo de las redes sociales (Chaustre Fandiño, 2019).[5]

En este contexto literario, el presente ensayo se plantea explorar algunas tendencias de la producción poética amazónica contemporánea a partir de las siguientes preguntas de investigación: ¿cuáles patrones simbólicos caracterizan las modalidades enunciativas y la materia textual de la poesía amazónica?, ¿qué miradas ofrece la poesía amazónica acerca de urgencias sociales contemporáneas, tales como los impactos del conflicto armado interno colombiano para las comunidades indígenas y las formas de pensar caminos de paz territorial? Para responder dichas inquietudes, se realiza una aproximación analítica a los textos de cinco poetas de la Colombia amazónica: Anastasia Candre Yamacuri, Yenny Muruy Andoque/Yɨche, Hugo Jamioy Juagibioy, Francelina Muchavisoy y Ángela Mavisoy. En el caso de las primeras dos autoras, se han escogido poemas publicados en la antología *Pütchi biyá uai puntos aparte* (2017). En lo que concierne a Hugo Jamioy, se han analizado algunos textos de su poemario *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* (2010). De Francelina Muchavisoy y Ángela Mavisoy, cuya obra todavía no se ha publicado en poemarios, se han seleccionado algunos textos publicados en páginas web de revistas (abisiniareview.com) y festivales de poesía (poesiabogota.org/angela-mavisoy/).

El ensayo se divide en tres secciones. El primer apartado ofrece una contextualización teórica de algunas nociones propias de las teorías del texto y de las formas narrativas amazónicas, tales como el *rafue* y el *botaman biyá*, útiles para plantear un posible abordaje teórico a la producción poética de las y los autores analizados. En la segunda sección se analizan dos aspectos caracterizadores de la enunciación amazónica: la poética del canasto y la autoría del yagé. En la tercera parte, por último, se exploran las formas mediante las cuales los poemas amazónicos representan el impacto del conflicto armado y del desplazamiento forzado a partir de las estrategias poéticas de la reterritorialización simbólica y de la ausentización de la violencia.

[5] Miembros de la comunidad inga y kamëntsá se han dado a conocer a través de la realización de contenidos sobre su cultura, hábitos y tradiciones en las redes sociales. Menciono, entre otras, a la mujer inga-kamëntsá Tatiana Jacanamijoy y la mujer inga Rocío Navia Chindoy (La Nativa).

INTRODUCCIÓN: SOBRE LA MATERIA TEXTUAL DE LA POESÍA AMAZÓNICA COLOMBIANA

Una parte consistente de las propuestas literarias amazónicas de Colombia ha sido recogida en antologías editadas por Miguel Rocha Vivas, entre ellas el capítulo «Piedemonte amazónico» de *Antes el amanecer* (Rocha Vivas, 2010b) y *Pütchi biyá uai/puntos aparte* (Rocha Vivas, 2017). Por lo general bilingües y autotraducidos, los poemarios de Chandre, Muruy, Jamioy, Muchavisoy y Mavisoy pueden incluirse dentro de un más amplio y heterogéneo corpus de literaturas amazónicas continentales. Dichas literaturas son permeadas por mutuas y no homogéneas relaciones de contaminación con mitos, ritos, narraciones orales y cantos tradicionales de sus respectivos territorios, y se caracterizan por una específica multimodalidad de códigos, canales y funciones textuales (Rodríguez Monarca, 2017).

En el caso de la poesía, la convivencia entre textos 'librescos' y 'territoriales' (es decir, entre poesía y mito) conlleva una serie de cuestionamientos sobre la efectiva autonomía de las producciones indígenas. El tema ha sido ampliamente debatido (Thiél, 2013; Vargas Pardo, 2013; Duchesne Winter, 2015; Dorrico, 2017). Por un lado, la enunciación literaria de una voz indígena implica, tanto endógena como exógenamente, la tendencia a atribuir al autor/a una función de altavoz/representante de su colectividad: una responsabilidad que induce a un compromiso ético y puede limitar la dimensión creativa del escritor-individuo (Espino Relucé, 2018). Por otro lado, cabe aclarar que las producciones poéticas indígenas contemporáneas no limitan su propuesta a una extensión epistémica del pensamiento amerindio y de su tradición narrativa. Al contrario, en más de un caso, la forma poética alfabética irrumpe en el sistema sapiencial comunitario como forma de deconstrucción de paradigmas locales, fisura crítica de costumbres y puesta en discusión de jerarquías de género y poderes políticos (Cardona, 2012; Vivas Hurtado, 2014; Duchesne Winter, 2015).[6]

Estas aparentes tensiones interpretativas pueden resolverse con el apoyo de las gramáticas analíticas de la episteme textual amazónica. Primero: las fronteras entre autor, comunidad y territorio han de concebirse en la lógica de una enunciación relacional. Me explico: según el pensamiento amazónico, «casi cualquier ser tiene el potencial de actuar

[6] En esta trayectoria de reflexión, en su análisis de la obra de Dina Ananco, poeta amazónica de etnia wampis, Cabel, Lis y Arbaiza (2023) proponen la categoría de post-indigenismo.

como una persona inteligente y sintiente, como un sujeto humano, pero tal capacidad es relacional y no depende necesariamente de capacidades biológicas inherentes»[7] (Duchesne, 2019, p. 18), y el sistema de propagación de saberes y narraciones se realiza por medio de un diálogo constante con elementos humanos y no humanos del entorno (Santos-Granero, 2004; Ferrari, 2024a). Segundo: es reductivo pensar en una dinámica de influencia unidireccional, de la tradición oral a producción poética alfabética. También ocurre un proceso contrario. En tal sentido, acogemos la noción texto-visual del *kené de la palabra* propuesta por Gonzalo Espino (2018) para definir algunas propuestas literarias indígenas recientes:

> Considero que el kené de la palabra sería la realización creativa de cualquier forma indígena que se registra. Es decir, la letra se comportaría como un diseño que permite trazar la palabra indígena: no se trata tanto si se respeta la tradición o si se oraliza la escritura, sino cómo esta escritura a su vez recrea formas de la tradición ancestral. (p. 253)

En este orden de ideas, la autoría de la poesía amazónica puede considerarse al mismo tiempo individual (del escritor) y colectiva (de la comunidad, del territorio y de sus sabedores humanos y no humanos), configurándose a partir de diferentes enunciaciones, simultáneas y multidireccionales. Siendo así, cabe preguntarse: ¿qué es un *poema* amazónico, en las perspectivas cosmovivenciales[8] indígenas?

Sería muy pretencioso buscar en este espacio una respuesta integral; sin embargo, unas nociones propuestas por sabedores, intelectuales y escritores[9] amazónicos nos pueden orientar en nuestro acercamiento. En primer lugar, vale la pena recordar que la alternativa letrada posibilita para las voces amazónicas una forma de neutralización de las representaciones de la Selva como espacio baldío. Tal posibilidad cobra aún más sentido al considerar que la dimensión política de dichas figuraciones hegemónicas de la Amazonía implica, entre otras consecuencias nefastas, una aniquilación simbólica del territorio (Escobar, 2010; Serje de la Ossa, 2016). Así, es interesante considerar que algunos héroes fundacionales de la mito-historiografía territorial amazónica corresponden

[7] Aquí, y en otros pasajes del presente artículo, se cita el texto *Plant Theory in Amazonian Literature* en su versión en lengua española, bajo la traducción de Julio Penenrey Navarro, en publicación.
[8] Acogemos en el texto la noción de 'cosmovivencia' prefiriéndola a la de 'cosmovisión', a partir de las reflexiones de Patricio Guerrero Arias (2012). Según el autor, la idea de cosmovisión reduce a las solas dimensiones cognitiva e intelectual los conocimientos de los pueblos originarios, mientras que la noción de 'cosmovivencia' toma en cuenta los matices vivenciales y sentipensados de los saberes indígenas.
[9] Las tres categorías no se presentan aquí como exclusivas y no superponibles.

con líderes letrados. Es el caso de Carlos Tamabioy,[10] cuyas escrituras funcionarían en los siglos siguientes como testimonio jurídico de pertenencia colectiva de porciones de la selva a comunidades indígenas (Rappaport & Cummins, 2016), atribuyéndole una función legislativa al mito (Dover, 1998). En continuidad con esta genealogía —aun sin idealizar la escritura alfabética y su función colonizadora en la afirmación continental de la ciudad letrada (Rappaport & Cummins, 2016)—, es posible pensar las textualidades poéticas amazónicas contemporáneas como parte de una 'aldea letrada' (Espino Relucé, 2001) que ofrece una herramienta de reparación y contrapeso con respeto a los imaginarios dominantes acerca de la Amazonía como espacio baldío.

Más allá de esta función reivindicativa y de «puente de diálogo» (Vargas Pardo, 2013), el acto poético es concebido en las perspectivas sapienciales amazónicas bajo distintos matices. La palabra poética de Anastasia Candre, por ejemplo, ha sido interpretada a partir de la noción uitoto de *Moniya uai*, o 'palabra de la abundancia': la capacidad de explorar códigos y géneros tradicionales para entregarle a la palabra poética una fuerza creacional de multiplicación de saberes (Vivas Hurtado, 2014). Según el oralitor kamëntsá Hugo Jamioy, el escritor es un *Botaman biyá* (Jamioy en Ferrari, 2024b): 'hombre/mujer de la palabra bonita', y la acción de producir poesía corresponde, en la cosmolingüística[11] kamëntsá, con el verbo *Jabuayenan*: 'sembrar la palabra en el corazón' (Casañas Angulo, 2023), lo que define una dimensión vegetal, ética y relacional de la producción textual y una reflexión metanarrativa mediada por símbolos de vida y saberes prácticos (Vargas Pardo, 2022).

Por otra parte, el diálogo mutuo entre poesía y narración oral colectiva implica la influencia de múltiples capas propias del relato tradicional amazónico. La noción de 'oralitura', hospedada en la América Indígena por el poeta mapuche Elicura Chihuailaf y acogida tempranamente en Colombia por autores como Fredy Chikangana y Hugo Jamioy, es sintetizable, según el oralitor kamëntsá, en la imagen del chumbe/*tsömbiach*. El chumbe, tejido tradicional de los Andes septentrionales que contiene historias de origen intergeneracionales, simbolizaría un diálogo textil entre la 'palabra antigua' oral

[10] Conocido como Taita de Taitas, cacique inga del Sibundoy, en 1700, Carlos Tamabioy redacta su testamento: en época tardocolonial, el documento fue utilizado por los pueblos amerindios del Putumayo como prueba legal por indígenas kamëntsá e inga en el marco de algunos pleitos con terratenientes ante la real audiencia de Quito (Dover, 1998; Chaustre Fandiño, 2019).
[11] Noción que abarca una visión del mundo y del cosmos asociada con funciones y estructuras de una determinada lengua (Torres Uruña, 2015).

de los abuelos y la 'palabra nueva' textual contemporánea (Jamioy en Ferrari, 2024b, p. 368).

En este tejido relacional, inevitablemente, los modos y géneros del arte oral amazónico contagian las coordenadas estéticas de sus poetas. En relación con la mitopoiética uitoto, Fernando Urbina (2010) distingue entre dos tipologías de relatos fundacionales, los *bakakï* (relato/historia de antigua) y el *ïïgaï* (historia de castigo), y tres modos narrativos vinculados con la conexión entre tiempo presente y no presente: la adivinanza (p. 71), el *yetarafue*, o «palabra del buen consejo» (p. 194), y el *rafue*, la palabra que amanece/palabra-obra (p. 55). En su clasificación de los géneros poéticos (o *kɨrɨgaɨaɨ*[12]) uitoto minika, Selnich Vivas Hurtado (2012) define decenas de tipologías de *rafue* y se centra en el análisis del *jagagɨ*, «obra total» (p. 237) en que el relato fundacional se desarrolla en una interacción dialógica (reafirmativa o contradictoria) con el público presente (pp. 237-238). Algunos de estos géneros tradicionales adquieren una influencia relevante para la producción poética de la región, y son pensadas aquí en tanto nociones teóricas necesarias para reflexionar sobre su forma. En particular, se acoge el concepto de *rafue* como herramienta analítica para interpretar los mecanismos perlocutivos, o de activación de la palabra, que caracterizan a los poemas amazónicos contemporáneos. Fernando Urbina (2010) determina el *rafue* como:

> La palabra que se debe «hacer amanecer», es decir, que impone la obligatoriedad de hacerla obra una vez dicha, una vez que al mentarla ha sido «convocado» (desde su origen) su poder. De otra manera quedaría por ahí, en el aire y como aire (aliento, aire del origen, *jagïyï*) sin concreción, haciendo daño. Una vez dicha, ha de quedar «contenida» en la obra. Con estos sentidos, el rafue no equivale a esa pretendida «palabra creadora» que con solo decirla se hace obra, que con solo pronunciarla interpola el ser que nombra en la realidad. No. Hay que «hacerla obra». El matiz que tiene el uso de la palabra «amanecer» equivale a «hacer que aparezca», más que simplemente a «aparecer». […] el amanecer hace que las cosas se perfilen, aparezcan, se muestren a la luz. La luz las saca de la indeterminación (caos original sombrío) en

[12] Traducible literalmente como 'canasto', la connotación simbólica de la palabra es analizada detalladamente en su valor epistémico, social y poético por Selnich Vivas (2012): «El Kɨrɨgaɨ no es un instrumento que se usa para transportar, guardar o procesar cosas; más que su función puramente práctica, interesa el kirigai como un operador mental que permite un pensar unitario y ramificado en múltiples direcciones. El Kɨrɨgaɨ representa un tejido de ideas, de episodios, de personajes: es una imagen táctil, que se encuentra al mismo tiempo en un adentro (las costillas) y en un afuera (lo cargado) de la vida. Lo pensado y el pensar guardan una relación complementaria. Ese afuera y ese adentro van unidos por el aliento de vida —el bejuco— de los ancestros. Cada Kɨrɨgaɨ reproduce en su tejido una manera particular de concebir el vínculo entre lo uno y lo múltiple, es decir, entre el saber (el hilo de aliento de los abuelos) y las plantas (los bejucos, las cortezas, la coca, el tabaco, la yuca) y los animales (la boa, el águila). Según el tipo de tejido de una hoja, se establece un vínculo con el ala del murciélago, la rabadilla del tintín, las costillas de la iguana, las patas del cucarrón (Kuyoteka, 1997, p. 21). Al mismo tiempo, deberíamos decir que el Kɨrɨgaɨ es un dispositivo que registra, reescribe y administra el conocimiento acumulado por la cultura minika» (p. 227).

> que sume toda oscuridad, toda potencialidad. […] Pero hay algo más que se agrega a todo esto: el rafue tiene un poder tal que impele a quien la sabe a ponerla en obra; en ese sentido es eficaz. Claro está, su eficacia plena solo queda demostrada cuando se hace obra. Un rafue será «propio rafue» –como dicen los sabedores– solo si se concreta. (pp. 56-57)

La idea de una palabra que se hace obra y posibilita su amanecer se vincula con las exigencias de expansión sapiencial del *Moniya uai*, o 'palabra de la abundancia', o con el propósito de la 'siembra' intergeneracional asociado con la tarea oraliteraria del *Botaman biyá*. Estas nociones residen en los saberes territoriales panamazónicos, y son empleadas aquí en tanto herramientas teórico-metodológicas útiles para explorar las funciones de la poesía amazónica colombiana contemporánea y sus formas de abordar las problemáticas sociales que enfrentan hoy en día las respectivas comunidades. En las siguientes páginas se identificarán las estrategias utilizadas en estos poemas, entendidos como prácticas literarias del *rafue*, para activar un espacio performativo de memoria individual, colectiva y territorial a través del recurso simbólico del canasto y de una autoría relacional con la planta del yagé.

POÉTICAS DEL CANASTO Y AUTORÍA DEL YAGÉ

La poética amazónica se caracteriza por su plurienunciación relacional desde/con/hacia el entorno. En este marco, un primer motivo recurrente en los poemas analizados es la imagen del canasto. Para algunos pueblos del Trapecio amazónico colombiano,[13] la imagen del canasto condensa y direcciona las trayectorias textiles que facilitan el florecer del saber comunitario. Según la antropóloga Giovanna Micarelli (2018):

> Para la Gente de Centro, el que sabe, nunca dice "yo sé". El conocimiento se disimula por razones que van más allá de la modestia. Además del poder del conocimiento de producir efectos tangibles, esto tiene que ver con el valor atribuido a la heurística y al pensamiento lateral o divergente. La imagen del canasto es usada a menudo por la Gente de Centro para describir el conocimiento como algo que se teje. Más que una metáfora, esta imagen guía la acción performativa del conocimiento, actividad tanto creativa como restringida, texturizada y relacional, que sigue un patrón estructurado pero que al mismo tiempo es emergente. (p. 239)

Estas reflexiones nos permiten adecuar el enfoque analítico sobre la imagen poética del canasto a partir de su entendimiento como recurso performativo y no metafórico. Al concebir el acto literario amazónico como *rafue*, se plantea que la creación

[13] La expresión 'Trapecio amazónico' indica el área del suroriente de Colombia ubicada entre el río Putumayo, el río Amazonas, la frontera con Brasil y la frontera con Perú. La región incluye actualmente los departamentos de Leticia, Puerto Nariño y Tarapacá (Vélez Rivas, 2017).

poética puede producir una acción del pensamiento, más que su representación. En efecto, la idea de canasto o *Kɨrɨgaɨ* es entendible como una verdadera «estructura de lo imaginario» (Vivas Hurtado, 2012, p. 228) de los pueblos amazónicos y, a la vez, como un artefacto que «tiene el poder de organizar y transmitir experiencias humanas» (p. 227). Esta doble dimensión imaginario-experiencial se relaciona con una condición perceptiva, sensorial y corporal de lo que se entiende por humano: «Según el sabedor Hipólito Candre, un ser humano es un canasto» (Vargas Pardo, 2022, p. 126). Esta mirada plural consiente generar alrededor del canasto una estructuración simbólica multiforme. Los primeros versos del poema «El canasto de mi abuelo/Mooma buinaima Kɨrɨgaɨ», de la escritora andoque-uitoto Yenny Muruy Andoque/Yɨche, contenidos en la colección bilingüe (uitoto-español) *Versos de sal*, nos ofrecen un esbozo de este proceso:

> Todo lo que hay en este mundo
> ya mi abuelo a todos nos lo dio.
> Es su poder, es su canasto.
> Allí está el plumaje,
> está el collar de dientes,
> allí está el brazalete de cumare,
> allí el silbato de magia de los brujos.
> Allí está la piedra de poder,
> el estuche de veneno.
> ¿Qué es lo que no hay?[14]
> (Rocha Vivas, 2017, p. 48)

La dimensión genealógico-creacional propia de géneros narrativos orales uitotos como el *jagagɨ* se configura en el poema a partir de una apertura simbólica de un canasto-mundo. La peculiar estructura de los primeros dos versos, permeada por los deslices sintácticos del arte oral, permite la configuración del abuelo de la autora como sujeto, situado temporalmente en un mundo del origen. El papel creador de la figura del abuelo desdobla la ontología del mundo entre lo que «hay» y lo que «nos dio». En el mundo del canasto, el acto de entrega del saber-poder ancestral se vuelve afirmación de una autonomía cultural amazónica, posicionada en el reiterado *allí* y planteada desde una dimensión narrativa: si el canasto lo contiene todo, también es creador de la palabra

[14] La mayoría de los poemas analizados en el ensayo son bilingües. Por continuidad lingüística y límites de espacio, se proponen aquí solo las versiones en lengua española.

poética que surge en el texto. Como en un *jagagɨ*, «la creación del mundo no sucedió, sino que sucede, sigue sucediendo, viene sucediendo» (Vivas Hurtado, 2012, p. 238); en este caso no en un trance colectivo, sino en el onirismo poético. El mundo generado por el canasto es vestido ritualmente de plumajes, collares y brazaletes, y es activado por el silbato de los médicos y empoderado por piedras y veneno: la palabra-canasto se vuelve acción en un *rafue* versificado cuya culminación, en las líneas finales, sintetiza las inquietudes sociales de los pueblos amerindios ante la modernidad del afuera. La petición de la autora, colectivizada en un nosotros amazónico, apunta a la necesidad de volver a mirar la raíz para seguir con la siembra de la palabra: «Todo lo que existe / allí está, / es nuestra herencia. / ¿Qué reclamamos? / ¿Qué esperamos? / Todo eso está / para cuidar / nuestro retoño» (2017, p. 49).

La imagen del canasto aparece también en la obra del oralitor kamëntsá Hugo Jamioy Juagibioy. El poema «Bid jashbiamoc/En la frontera de la vida», publicado en el poemario bilingüe (kamëntsá-español) *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* (2010), evoca otro tipo de relacionalidad entre el ancestro/abuelo y el canasto:

> En la frontera de la vida
> Junto al longevo fogón
> tu silencio y tus canas blancas
> se confunden con el humo.
> Pareces ausente, abuelo.
> Cómo duele saber
> que cada día
> andas más cerca
> de la frontera de la vida.
> Y en aquel canasto
> donde me enseñaste
> a recoger la cosecha de maíz
> voy atesorando tus palabras.
> Las moleré, las fermentaré
> y todos los días de tu ausencia
> en tu nombre,
> una copita, una copita, una copita
> (Jamioy, 2010, p. 139)

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

En este caso, dos elementos simbólicos del piedemonte amazónico —el fogón y el maíz— constituyen un impulso a la continuidad de los ciclos vitales. La dimensión melancólica asociada con la vejez del abuelo del autor se contrasta por medio de un isomorfismo entre el mayor y el fogón: *axis mundi* de la oralitura (Rocha Vivas, 2016, p. 95), el fogón es espacio-frontera de transmisión intergeneracional. Asociable con la juventud y con el compartir, territorio de brote del relato antiguo y de recolección de una 'palabra nueva', el fogón permite la práctica del *Jabuayenan*: la siembra de la palabra en el corazón, es decir, el acto oraliterario que reenciende las chispas del saber convocadas por el abuelo-fuego y sus canas-humo.

En la segunda parte del poema aparece la imagen textil del canasto como contrapunteo a la dimensión oral del fogón. De una parte, acogiendo las visiones del Trapecio amazónico, el canasto es lugar de conservación del saber, donde «el pensamiento que no queda atrapado se escurre» (Micarelli, 2018, p. 39). De otra parte, en una perspectiva fronteriza andino-amazónica, el canasto es asociado con su función de artefacto agrícola de recolección del maíz y es asimilado al recipiente de la chicha: la bebida ancestral andina que, «así como el canasto, alude al vientre materno fecundado: un cuerpo que contiene otro cuerpo, el lugar donde se reproduce la vida, el primer hogar del ser humano» (Vargas Pardo, 2022, p. 131). En esta equivalencia, la imagen de una palabra molida y fermentada en el canasto, en un proceso que alude a la transformación del maíz en chicha, convoca nuevamente una metáfora de la transición de la oralidad a la poesía. La imagen, por cierto, es compartida por algunas propuestas andinas acerca de la interpretación del acto de traducción, tanto de la oralidad a la escritura, como del castellano a las lenguas indígenas o viceversa: al igual que en la preparación de la chicha, la traducción es una forma «de endulzar el camino y la vida mediante la fermentación» (Villalba, Solano & Velásquez, 2024, p. 40).

La imagen del canasto engloba y simboliza las trayectorias de conformación alfabética de una palabra poética amazónica hasta llegar a cruces de equivalencia donde el canasto se convierte en alfabeto y oralitura. En los primeros versos de «Poemas», de la escritora y música kamëntsá Ángela Mavisoy, la convergencia simbólica se hace explícita: «Las pisadas de mi abuela escriben poemas / en el camino de regreso» (Mavisoy, 2024, s/p). El poema sigue: «El canasto tejido por sus manos, / son poemas que se cruzan entre versos / sostienen plantas, frutos y a un pueblo / que se alimenta junto al fuego» (s/p). La determinación de una palabra-canasto se vuelve necesaria, en su

penetración entre unos metafóricos ‘huecos’ o vacíos de las mallas sapienciales kamëntsá, para consolidar el tejido comunitario de los saberes antiguos. El canasto, poema de la abuela, se hace sostén de las necesidades alimenticias colectivas y al mismo tiempo impide que el espacio por excelencia del relato oral —el fogón— se apague.

Al lado de la poética del canasto, la dimensión botánica de la producción literaria de las y los escritores analizados constituye un elemento esencial en la configuración de la autoría textual. Nuestro acercamiento a la función de las plantas en los poemas analizados parte de algunos planteamientos sugeridos por Juan Duchesne Winter (2019) para abordar la producción cultural amazónica.

En su esfuerzo por *amazonear* la teoría, es decir, por «pensar con el territorio de la mayor entidad cosmopolítica y de orientación vegetal del planeta, portadora de una huella indígena ubicua mezclada a fondo con las culturas heterogéneas de la modernidad global» (Duchesne, 2019, p. 3), el autor reflexiona sobre la dimensión de ‘humanidad’ otorgada a los elementos naturales de la selva. En la cosmopolítica amazónica, la atribución de cualidades ‘humanas’ a todos los elementos de la naturaleza no corresponde con una metafísica irenista de colaboración y equivalencia interespecie. Al contrario, se identifica lo ‘humano’ en la diferencia:

> la diferencia entre ser humano o no-humano […] es relativa a la perspectiva relacional: el humano se ve a sí mismo como humano […]. Pero si se asume la perspectiva de cualquier otra especie […] esta se verá a sí misma como humana mientras ve al *Homo Sapiens* como animal (p. 52)

Lo humano como resultado de perspectivas le abre espacio a una enunciación pluriforme en la cual el sujeto no puede concebirse por fuera de su condición relacional, ya que el conocimiento se produce exclusivamente en una relación sujeto-sujeto que pasa por la personificación de la otredad (Viveiros de Castro, 2015; Duchesne Winter, 2019). En este orden de ideas, los últimos versos del poema «Un rancho vacío/Chusa tambu», de la escritora inga Francelina Muchavisoy Becerra, abarcan un peculiar juego de ausencias entre planta y personas:

> En el patio de tu rancho
>
> verdean diminutas plantas
>
> que ornamentan con sus flores
>
> la ausencia de tus nietos
>
> El lenguaje indescifrante

del menguante… las plantas
y el abuelo… se irán con él
hasta las profundidades del suelo
o hasta las alturas del cielo
Abuelo, —tus jardines—
los nietos y las plantas
crecerán y morirán
porque hay solo un rancho vacío.
(Muchavisoy Becerra, 2022, s/p)

Si en el caso de «En la frontera de la vida», de Hugo Jamioy, el motivo de la pérdida del abuelo se configuraba en el círculo del fogón, en este caso, en cambio, el tema es elaborado a partir del espacio poético del rancho. Francelina Muchavisoy revierte la perspectiva de la ausencia, atribuida a los cuerpos de los seres vivos. El poema protagoniza plantas y flores territoriales sin antropomorfizarlos: la permanencia y convivencia entre sujetos humanos y sujetos naturales es afirmada en su relacionalidad diferencial a partir de la afirmación de una intraducibilidad comunicativa, al menos parcial, reproducida en un forzamiento morfológico de la lengua: «el lenguaje indescifrante del menguante». La desolación del rancio vacío, despojado de su enunciación sapiencial, es ocupada por una presencia conjunta y horizontal de nuevos retoños —«los nietos y las plantas»— que intervienen como actores complementarios de un saber-estar compartido en una alianza interespecie (Duchesne Winter, 2019, p. 6) y metafísica, y donde la expansión de las plantas se hace necesaria para combatir la ausencia de los nietos.

La estructura relacional por excelencia del pensamiento amazónico se manifiesta en las dinámicas de interacción con la planta del yagé. Sobre el tema mucho se ha pensado y narrado. La limitación de la expresión 'planta alucinógena' ha llevado a la emergencia de expresiones tales como planta enteógena (Gallego Beltrán, 2007), planta de poder (Calavia Sáez, 2014) o planta visionaria (Favaron, 2017). Según Duchesne (2019), el yagé no se caracteriza entre los pueblos amazónicos por sus efectos psicótropos, sino por una función compartida con plantas que no producen 'alucinaciones', como el tabaco o la coca: la apertura relacional al mundo primario, entendido como «el reino del mito» (p. 42), en oposición dual con el mundo secundario o «realidad ordinaria» (p. 42). Cabe destacar que, en la percepción amerindia, el mundo primario «no es una alucinación, sino

una visión real, más real incluso que la visión ordinaria de los ojos» (p. 42). Asimismo, en la poética amazónica, el papel del yagé es estratificado y sedimentado en la misma ontología textual: resultaría limitado considerarlo como motivo temático o recurso simbólico. Tomemos a modo de ejemplo los primeros versos del poema «Unao/El yagé», de la escritora okaína-uitoto Anastasia Candre Yamakuri:

> Yo, soy el yagé, no puede decirme quién eres
> Soy, tu abuelo
> Boa, así me presento
> Mi presencia es miedosa
> Yo, soy el yagé
> Soy como el jaguar, que me siento, con mi piel pintada
> No te asustes de mi presencia, ¡abrázame!
> Sólo es tu imaginación
> No me diga, ¿quién eres? Soy el abuelo yagé
> Soy el espíritu que permanece de pie.
> (Rocha Vivas, 2017, p. 139)

A partir de la concepción del poema como lugar de diálogo intercultural (Vargas Pardo, 2014), los versos de Candre producen una condición textual de ritualidad colectiva. Si, por un lado, su forma poética remite a los cantos del yagé (Tangarife Puerta, 2013), por otro, la aparición de una enunciación botánico-alfabética desconfigura las relaciones tradicionales planta-hombre y elabora nuevas perspectivas de colaboración, en las que el mundo vegetal «se subjetiviza en la ingesta, dándole así cuerpo y mente humana» (Rojas Sotelo, 2023, p. 123). En efecto, el yagé asume en el texto los rasgos de un 'yo lírico' quien, con los modos de la adivinanza o del guía espiritual, quiere afirmar su existencia y su autoridad ante un lector/oyente titubeante y atemorizado. Este aparente 'yo' singular es en realidad desdoblado. Las comas que separan el pronombre del verbo (versos 1 y 5) o la cópula de su atributo (verso 2) no funcionan como separación. Al contrario, actúan como herramienta de enfatización dialógica entre entidades diferenciadas, pero ambas con atributos humanos: la persona y el yagé. Mientras las equivalencias con los animales (boa y jaguar) proceden a partir de símiles e imágenes, el yagé se afirma como isomorfismo relacional: la autora es autora, pero es también yagé.

Ahora bien, en *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento* (2010), Hugo Jamioy dedica un tríptico de poemas al yagé: «Biajiy I/Yagé I», «Biajiy II/Yagé II» y «Biajiy III/Yagé III». En su composición progresiva, los poemas se orientan a tres destinatarios distintos. El primero se dirige a una visión, el segundo a un posible interlocutor del yagé y el tercero a la misma planta medicinal. En «Yagé I» se delinean las formas o «geometría borracha» (p. 71) del mundo primario con un enfoque en lo intraducible: «Todo lo que he mirado / a través de la guasca / que da poder / no te lo puedo decir; / solo quiero que sepas / que te he mirado» (p. 71). Como un vidrio polarizado, el yagé permite una observación no recíproca de la experiencia 'verdadera' del mundo y de sus elementos. Esta dimensión de aparente desequilibrio reproduce una necesidad enunciativa de la planta: no exponer los secretos de los círculos comunicativos con el interlocutor —en este caso, el oralitor.

En dicha perspectiva, la escritura de Jamioy (2010) no puede ser definida como una poética *del* yagé, sino más bien una palabra *con* el yagé. Esta alianza enunciativa permite la evocación del mundo primario sin pasar por un acto de representación. El segundo poema aparece como una palabra de consejo para un potencial consumidor del yagé, sobre todo en unos versos, en apariencia contradictorios, en los cuales la planta «no te muestra ni te enseña nada» (p. 73), pero «cuando estás con él, / te guía, te enseña, te cuida» (p. 73); en efecto, el poema «Yagé II» afirma las grietas de problematización relacionadas con los usos contemporáneos de la planta, cuyos poderes no son divinos, sino colaborativos. En una perspectiva kamëntsá de «kosmovilidad intercultural» (Mavisoy Muchavisoy, 2024, p. 150) el uso del yagé admite en sus prácticas rituales encuentros entre múltiples «modos de relacionamiento con *Tsbatsan bebmá* o la 'madre tierra'» (p. 150), no necesariamente productivos.

En su composición intercultural, el yagé es al mismo tiempo sabio y taita (Jamioy, 2010, p. 73), y su guía es filtrada por un análisis sintetizado en la inquieta pregunta del verso inicial, convertida en afirmación: «Cuál es tu intención» (p. 73). El tercer poema, «Yagé III», intensifica su propuesta lírica y es imaginado como acompañamiento de un canto de armónica. En su poetización ritualizada, el texto pone en acto una ceremonia de entrada. Así, visiones —«El sueño pensado / La alucinación, el tránsito» (p. 71)— y advertencias —«mucho antes de que estés junto a él / sabe cuál es tu intención» (p. 73)— de las primeras dos obras quedan sintetizadas en un canto celebrativo que evoca el Yagé, que se encuentra ya humanizado en Taita en un proceso de «apalabramiento de la planta» (Becerra & Becerra, 2022, p. 92): en los versos de «Yagé III», la poética de Jamioy se

conforma, definitivamente, como una reelaboración del «arte de conversar con la naturaleza» (Mavisoy Muchavisoy, 2024, p. 46) del pueblo kamëntsá, es decir, como una enunciación fundamentada por el acompañamiento de la planta del Yagé: «a ti, Taita, en tu viaje, / te quiero acompañar» (Jamioy, 2010, p. 75).

AUSENTAR LA VIOLENCIA. DESPLAZAMIENTOS Y RETERRITORIALIZACIONES EN LA POESÍA AMAZÓNICA

A partir del análisis esbozado en las páginas anteriores, es posible definir la poesía amazónica colombiana contemporánea como una poética del canasto de autoría relacional y basada en un diálogo botánico-espiritual con el entorno. Esto no implica que la tematización de dichos poemas se limite a los motivos territoriales de las plantas, animales y artefactos, o a memoriales de corte fundacional de la herencia de los saberes ancestrales. Si bien, más que en otras tradiciones amerindias —mapuche, wayúu o kichwa, entre otras (Rocha, Molano & Rojas, 2022)—, la producción poética de la Amazonía colombiana propende por una endogenización temática, no faltan miradas hacia temas universales o actuales, a futuralidades y a cuestiones sociales contingentes. En este marco, el presente apartado explora algunas representaciones poéticas del impacto del conflicto armado colombiano para los pueblos indígenas del suroriente del país.

La presencia limitada de poemas que tematizan la guerra civil colombiana y sus efectos en la literatura amazónica podría relacionarse con el hecho de que áreas geográficas como el valle del Sibundoy o el Trapecio amazónico han sido involucradas en las dinámicas del conflicto con intensidad levemente menor en comparación con otras regiones indígenas de Colombia, tales como el norte del Cauca, el golfo del Urabá o la Sierra Nevada (Villa & Houghston, 2004). Sin embargo, el planteamiento no es del todo cierto. Aunque la reducida demografía amazónica ha limitado, en términos comparados, los impactos bélicos para su población, es innegable que disputas entre grupos armados, tomas guerrilleras, reclutamiento de menores, masacres de líderes indígenas y propagación de cultivos ilícitos han caracterizado las últimas cinco décadas de la historia amazónica colombiana, particularmente en el Putumayo, en Amazonas y en las áreas de los ríos Caquetá y Guaviare que dividen la región amazónica de los Llanos Orientales (Comisión de la Verdad, 2022a).

Estos fenómenos han tenido un impacto radical en las cosmovisiones locales. Al analizar la percepción de los grupos armados en distintos pueblos de la 'gente de centro', Marco Tobón (2018) señala que, en las lenguas murui-muina, andoque y muinane, se definen los actores armados contemporáneos como «gente del monte», aludiendo a «seres sometidos a experiencias deshumanizantes, acorralados en una metamorfosis arriesgada» (p. 8): un proceso cognitivo de identificación de cuerpos metamórficos que termina involucrando radicalmente múltiples ámbitos del conocimiento local (Tobón, 2010). En consecuencia, se sugiere que la reducida tematización de la violencia en la poesía amazónica colombiana pueda relacionarse, más bien, con una elección estética vinculable con un pensamiento de paz territorial que caracteriza a muchas cosmovivencias amerindias. Dicho ideario es bien sintetizado, entre otros intelectuales indígenas, por el lingüista gunadule Abadio Green Stocel (1997):

> ¿Cómo es posible entonces pensar la cultura en su totalidad, si la vida se ha vuelto una constante lucha por sobrevivir, en una guerra por el agua y la tierra? El tiempo dedicado por los indígenas para evitar la muerte, fue tiempo que no pudieron utilizar para pensar la vida. Mientras dejaron de pensarse a sí mismos, otros pensaron por ellos. Se fueron haciendo unas enormes lagunas en el conocimiento, en la auto evaluación, en la dignidad y en la confianza en nuestro propio saber. Para volver a llenar las lagunas de la memoria y el saber, con los ríos que nacen de sus propios cuerpos, es necesario rehacer la geografía de sus propios pueblos. (p. 4)

La acción de los ejércitos que participan en el conflicto armado colombiano es interpretada en sus rasgos de continuidad con las invasiones militares coloniales, en particular a raíz de sus consecuencias sociales entre las comunidades indígenas: el desgaste epistémico provocado por la necesidad de afinar estrategias de supervivencia limita las posibilidades de fortalecer las culturas propias. En este sentido, y ante los intentos exógenos de imponer en la Amazonía los imaginarios de la diferencia (Escobar, 2010) y de lo baldío —es decir, de la negación ontológica de las culturas amerindias que habitan la Selva—, la ausentización poética de la violencia ajena puede configurarse como acto de reversión de este silenciamiento. Dicho proceso es imaginado a partir de la práctica de «rehacer la geografía» evocada por Green Stocel. Al respecto, Hugo Jamioy señala lo siguiente:

> Creo que en estas décadas no hemos tenido la posibilidad de reunirnos y contar. Colombia ha vivido tiempos difíciles. Violencia, guerra, desplazamiento, despojo de la tierra. En este contexto, lo más difícil ha sido que no nos hemos reconocido: hemos sido muy débiles. […] A veces nos hacen creer que toda la gente de nuestro país está en guerra. Pero no, uno transita por los lugares del país y encuentra a gente maravillosa, gente de paz. Creo que hay que invertir los discursos. Invertir la palabra y dejar de silenciarla. Todos tipos de expresiones de la palabra, simbólica, cantada, ritual,

> ceremonial, escrita, están esperando a que le demos la oportunidad para que pueda florecer en nosotros. Claro, muchas veces hay que lamentar hechos dolorosos. Es difícil escribir sobre ellos, pero hay que hacerlo, para no negar. También es necesaria esa palabra para que esa memoria no olvide. Pero es fundamental tener una palabra positiva más allá de ese lunar de violencia en el rostro de Colombia. Yo creo que esa palabra siempre está ahí. Lo importante es darle posibilidad que florezca. (como se cita en Ferrari, 2024b, p. 370)

El propósito poético de Jamioy tiene un enfoque pedagógico de impacto social. La exigencia de invertir y florecer la palabra convoca la función del *rafue* y la imagen del *Jabuayenan*. Al mismo tiempo, evoca las necesidades de reterritorializar las geografías de Colombia más allá del conflicto. Sobre la muerte, Jamioy (2010) escribe: «los camëntsá no tienen tiempo / para hablar de ella, / solamente piensan, hablan y hacen la vida / mientras se pueda. / Si hablamos de ella / la estamos llamando. / Pueda que nos lleve» (p. 53). Más allá de la adivinanza o presagio, la idea de tejer una palabra vital y comunitaria reproduce la intención de plasmar una territorialidad alternativa.

En un estudio de corte continental sobre la poesía amazónica contemporánea, Claudia Rodríguez (2017) identifica una serie de procesos poéticos de reterritorialización, la cual se concreta por medio de dos mecanismos complementarios: «la recuperación intracultural (reapropiación de su espacio territorial, cultural y simbólico) y el agenciamiento intercultural (apropiación del espacio ajeno, por parte del sujeto migrante)» (p. 21). Acogemos esta noción en diálogo con la propuesta del antropólogo kamëntsá Willian Mavisoy Muchavisoy (2024), quien determina una convivencia permanente, en el valle del Sibundoy, entre dos espacios ontoepistémicos: el lugar-memoria y el territorio-historia. El primero, definido en lengua kamëntsá como Wabán Tabanok, es «un espacio donde sembrar el ombligo, es lo íntimo» (p. 71): territorio del imaginario kamëntsá, no necesariamente sagrado y accesible solo desde una enunciación indígena. El segundo es espacio público e intercultural, y su «conocimiento acude a la posibilidad de múltiples prácticas que Occidente ha insertado con el tiempo» (p. 71).

A partir de esta tensión entre lugar-memoria y territorio-historia, se plantea que, al tematizar la violencia del conflicto armado, la poesía amazónica elabora un *rafue* o palabra-obra que actúa en el campo intercultural del territorio-historia (la literatura) como herramienta de protección del espacio íntimo del lugar-memoria. Es el caso, entre otros, del poema «Piel de mujer», de la poeta y música kamëntsá Ángela Mavisoy. La obra es interpretada en forma de video musicalizado en el marco de los trabajos de la Comisión

de la Verdad[15] y es presentada como una dedicatoria a las mujeres víctimas el conflicto armado en Colombia:

> Caminar sin miedo
> Recorrer todos los senderos desnudo
> así, cuando la flecha cruce mi pecho
> desplegaré mi ser en el río, siendo puro.
> Desde el fondo, el agua iluminará la vida de otros;
> mi risa se escuchará en el trascurrir del agua dulce del río,
> mi piel de mujer será hierba mojada
> piel de barro, piel de volcán,
> y al horizonte de tu mirada
> entre el agua y el sol, volveré arcoíris.
> (Mavisoy, 2022)

El poema relata un posible ataque armado en el territorio. Cuerpo y voz de los actores de invasión no son mencionados, y sus armas son *amazoneizadas* en una flecha. El modo infinito y el tiempo presente de los primeros dos verbos conforman un espacio-tiempo indefinido, planteado desde el lugar-memoria de la intimidad: la desnudez y la risa, en este sentido, se configuran como condiciones de resistencia y respuestas para una paz pluralizada[16] frente a las estrategias de muerte impuestas por los actores de invasión. En una perspectiva que asimila poéticamente las reflexiones de Hugo Jamioy sobre la representación del dolor, a pesar del entorno violento, la muerte no es convocada de forma explícita, y la metamorfosis corporal provocada por el ataque armado no es concebida como un fallecimiento simbólico. En una comunicación que transita por la poesía para volver al lugar-memoria kamëntsá, la voz poética condensa la alianza entre comunidad y tierra, decretada por una trayectoria circular donde la muerte se hace arcoíris: símbolo recurrente de las narrativas kamëntsá, el arcoíris es elemento de revitalización cíclica, y según los cuentos tradicionales del Sibundoy puede volverse nuevamente hombre, en la

[15] En el proceso de realización del Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición en Colombia se han convocado distintos autores indígenas a producir obras literarias relacionadas con las memorias territoriales del conflicto armado interno colombiano. En este contexto se ha publicado el volumen colectivo *Recuerdo mi origen* (IDARTE, 2021) y se han realizado producciones audiovisuales de poemas musicados, tal como «Piel de mujer», de Ángela Mavisoy.

[16] Me remito aquí a la idea de «pluralizar la paz» promovida, entre otros, por el homónimo centro de pensamiento de la Universidad Nacional de Colombia con el objetivo de identificar y tejer formas plurales de pensar la paz desde distintos sentires y cosmovivencias territoriales en Colombia (ver Lema Silva & Cure Valdivieso, 2023).

figura del médico tradicional (Rocha Vivas, 2010a, p. 53). En este marco, en un tono que transita entre lo onírico y lo irreverente, el poema de Mavisoy se convierte en clamor de resistencia y palabra de retoño frente a las violencias territoriales.

Por lo general, los poemas de Ángela Mavisoy no niegan su mirada a las intemperies sociales de su territorio; no obstante, la condición conflictiva del entorno es interpretada en una perspectiva integral. Así, delitos ambientales, abusos de empresas transnacionales, desastres naturales y tensiones vinculadas con el conflicto armado son presentados en una densa red de interconexiones. En este camino, los tiempos de guerra resultan también «tiempos de lluvia e inundaciones en el territorio y en el alma» (Mavisoy, 2024, s/p), como enuncia el primer verso del poema «Kakatempo», literalmente 'tiempo crudo' o 'tiempo primigenio' en la cosmogonía kamëntsá (Morales Pujimuy, 2019). En la obra, la autora se hace palabrera del dolor de la naturaleza frente a múltiples violencias sociales: «Y fue el monte testigo de tus huidas / fueron las estrellas quienes recibieron a tus padres, / fueron los ríos quienes se desviaron por codicia» (Mavisoy, 2024, s/p). La enunciación de los elementos de la naturaleza, en la denuncia de los impactos de las violencias, afirma el papel de mediación entre territorio y letra de la autora indígena, quien en otros casos arroja luz sobre las contradicciones alfabetizadas del desarrollo. Por ejemplo, el poema «Resistencia» configura un grito de paz territorial en que «Lo anhelado es aquella tranquilidad que nace en el silencio. / ¡De qué sirve tanto papel si proviene del árbol que quita la sombra!» (Mavisoy, 2024, s/p). La lógica cíclica de los impactos de la eco-biolencia (Oviedo Sotelo, 2013) llega a problematizar las contradicciones de la aldea letrada en un llamado de la palabra-obra a buscar espacios intersticiales de resistencia integral.

Una integración entre los efectos del conflicto armado y las intervenciones de proyectos transnacionales en territorios indígenas es propuesta en el poema «Urrábe ngmenan / Desencantos de Urrá», de Hugo Jamoy, publicado en la obra colectiva *Recuerdo mi origen* (2021). El texto relata la experiencia de desplazamiento urbano de la comunidad embera katío del Alto Sinú, la cual es obligada a emigrar a raíz de los impactos del Proyecto Hidroeléctrico de Urrá (inundaciones y daños ambientales), pero también a causa de persecuciones institucionales y acciones armadas de grupos paramilitares en contra de miembros de la comunidad (Comisión de la Verdad, 2022b). La relación interétnica de hermandad que fundamenta el poema reproduce una condición solidaria amazónico-urabeña. No es casual, entonces, que el poema de Jamioy se dirija hacia los

acontecimientos violentos sufridos por otra comunidad: con respecto a la poética de Ángela Mavisoy, la cual construye un *rafue* de activación poética de un lugar-memoria de resistencia kamëntsá, Jamioy posiciona sus versos en el espacio interlocal del territorio-historia (Trefzer *et al*., 2014).

En «Desencantos de Urrá», el campo semántico de la ceguera interviene en dos momentos: en la dedicatoria de los primeros versos —«a mis hermanos emberá / a su tierra inundada / para iluminar los ojos / y enceguecer el alma» (Valencia, 2021, p. 58)— y en la representación de la condición urbana embera: «al tiempo que se hizo la luz se quedaron ciegas las familias emberás; / al tiempo que flotan los sueños en el Urrá inundado duermen los cuerpos en las calles de una ciudad» (p. 58). La imposibilidad de afirmar una mirada recíproca implica un proceso fallido de reterritorialización, en los términos de un «agenciamiento intercultural» (Rodríguez Monarca, 2017, p. 21). Los límites de la traducibilidad epistémica ya no son mecanismos de resistencia y se conforman, más bien, como figuraciones de impotencia frente a los tiempos metropolitanos. La negación identitaria brindada a la comunidad embera por las normas urbanas se manifiesta, en el poema, a través de un doble rechazo territorial: si la ciudad es espacio de desencuentro y negación, paralelamente el lugar de origen es espacio de imposición de fuerzas ajenas y paramilitares: «al tiempo que buscan refugio en la ciudad, / los guardianes de la seguridad nacional / los destierran de aquella que no es su tierra» (Valencia, 2021, p. 59).

En el libro colectivo *Recuerdo mi origen*, el poema de Jamioy integra un relato testimonial del mismo autor. El texto transmite las memorias del oralitor kamëntsá acerca de unos líderes indígenas asesinados en las últimas tres décadas. Al concluir el relato, aparecen unas líneas poéticas que median la representación desterritorializada ofrecida por «Desencantos de Urrá»: Jamioy convoca a los «hermanos colombianos» (Valencia, 2021, p. 60) por medio de unos versos de corte solidario y profético sobre las formas de pensar caminos de paz desde los territorios. El poema termina con un alejamiento diegético de la obra: «Ahora, envuelto con la manta de la tristeza, retomo mi camino por los senderos de la palabra milenaria que se anida en el Corazón del Mundo, aprendiendo, aprendiendo…» (p. 60). El distanciamiento metanarrativo encarna la función de aprendizaje propia del *Botaman biyá* (hombre de la palabra bonita) y es acompañado por la reelaboración de la imagen de la manta, esta vez vinculada con el asesinato de la médica ancestral kamëntsá María Beneranda: el tejido simbólico provocado por el

distanciamiento poético del autor configura una metáfora de la ambición a la reterritoralización epistémica, cultural y política de los pueblos indígenas de Amazonas y de Colombia.

CONCLUSIONES

La producción poética desde la Amazonía colombiana constituye una corriente heterogénea y relacionada tanto con los movimientos literarios indígenas nacionales como con las tendencias letradas panamazónicas. En dicho contexto, el artículo ha planteado un análisis comparado de la obra poética realizada por autoras y autores del piedemonte amazónico (Hugo Jamioy y Ángela Mavisoy del pueblo kamëntsá, y Francelina Muchavisoy del pueblo inga) y de la 'gente de centro' (Anastasia Candre del pueblo okaina-uitoto y Yenny Muruy Andoque / Yɨche del pueblo andoque-uitoto).

Algunas nociones propias de las cosmovivencias amazónicas, como la idea de *rafue* y la propuesta del *Jabuayenan*, han servido como orientación teórico-metodológica para señalar las características enunciativas que distinguen la poesía amazónica colombiana contemporánea. Se han identificado la poética del canasto y la autoría relacional con las plantas como dos elementos distintivos de las obras analizadas. Si la imagen del canasto condensa una episteme poética en el que la palabra se hace acto (y no representación), la dimensión relacional de la producción literaria amazónica engloba la idea de una escritura enunciada con y desde una comunicación botánico-espiritual con las plantas sagradas del territorio.

En este panorama, las diferencias que cada poeta manifiesta en su relación con los géneros narrativos tradicionales amazónicos, así como las distinciones simbólicas entre las áreas culturales de la región, han permitido manifestar unas peculiaridades poéticas que caracterizan las obras de las y los autores analizados, a saber: la dimensión de mediación enunciativa con abuelos, plantas y territorio, la afirmación del yagé en la ontología textual, el corte creacional y fundacional de algunos poemas. En una contaminación permanente entre la vertiente andino-amazónica del Sibundoy y el Trapecio amazónico, las poéticas oralizadas de la chicha de Hugo Jamioy o Francelina Muchavisoy establecen contactos y tendencias comunes con la palabra de la abundancia de Anastasia Candre o Yenny Muruy.

Asimismo, los poemas de Ángela Mavisoy abren espacios de diálogo más contundentes con algunas de las urgencias contemporáneas vividas por los pueblos amazónicos. En su obra, y en algunas de las más recientes producciones poéticas desde la Amazonía colombiana, se afirma una dinámica de reterritorialización basada en el diálogo entre las dos dimensiones de lugar-memoria y territorio-historia planteadas por William Mavisoy. Más que plantearse como memorias de la barbarie, las producciones sobre el conflicto armado generan una *ausentización* de la violencia como forma de protección del lugar-memoria amazónico y de afirmación en el territorio-historia de genealogías culturales, procesos de resistencia y desafíos sapienciales contemporáneos de la Colombia indígena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECERRA LAGOS, J. & BECERRA MAYORGA, W. (2022). Plantas, animales y caminos en la poesía de Hugo Jamioy. *Acta Poética*, *43*(2), 87-108.

BENGOA, J. (2009). ¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina? *Cuadernos de Antropología Social*, (29), 7-22.

CABEL GARCÍA, A., LIS AGÜERO, M. & ARBAIZA, F. (2023). La poesía amazónica peruana y su postindigeneidad: Una lectura de las tensiones del yo poético de *Sanchiu* de Dina Ananco. *Chasqui*, *52*(1), 125-142.

CALAVIA SÁEZ, O. (2014). Teorías, Actores y Redes de la Ayahuasca. *ILHA*, *16*(1), 7-40.

CARDONA, F. G. (2012). Encuentros y desencuentros en los espacios de la interculturalidad. El caso de Esperanza Aguablanca-Berichá. *La Manzana de la discordia*, *7*(1), 61-70.

CASAÑAS ANGULO, J. (05 mayo de 2023). Hugo Jamioy: "La palabra 'poesía' no existe en nuestro idioma". *El Espectador*. https://www.elespectador.com/entretenimiento/gente/hugo-jamioy-la-palabra-poesia-no-existe-en-nuestro-idioma/

CHAUSTRE FANDIÑO, L. V. (2019). *Vida or Joboijuama. Ahora que hay vida bailemos y cantemos por nuestra existencia: La risa entre los Camëntsa*. [Tesis de Maestría, CLACSO Ecuador].

COMISIÓN DE LA VERDAD (2022a). *Resistir no es aguantar. Violencias y daños contra los pueblos étnicos de Colombia*. Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición; Capítulo de Pueblos Étnicos.

COMISIÓN DE LA VERDAD (2022b). Caso «El pueblo Emberá Katío del Alto Sinú y el Proyecto Hidroeléctrico de Urrá». Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición; Capítulo de Pueblos Étnicos.

DE LA CRUZ NASSAR, P. (2014). Del contacto al aislamiento: la resistencia de los pueblos indígenas aislados Yuri y Passe en el proceso de poblamiento de la amazonia colombiana. *Sociedad y Ambiente*, (4), 76-85.

DORRICO, J. (2017). Literatura Indígena e seus Intelectuais no Brasil: da autoafirmação e da autoexpressão como minoria à resistência e à luta político-culturais. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, *11*(3), 114-136.

DOVER R. (1998). Caciques y otros paradigmas ancestrales. De la legislación al mito en el sur de Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, (34), 38-65.

DUCHESNE WINTER, J. (Comp.) (2015). *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología Wayuu*, IILI.

DUCHESNE WINTER, J. R. D. (2019). *Plant theory in Amazonian literature*. Springer.

ESCOBAR, A. (2010). *Territorios de diferencia: Lugar, movimientos, vida, redes*. Envión Editores.

ESPINO RELUCÉ, G. (2001). La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX. *Escritura y Pensamiento*, *4*(8), 101-114.

ESPINO RELUCÉ, G. (2018). Literatura indígena amazónica Shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canay. *Estudios filológicos*, (62), 247-267.

FAVARON, P. (2017). *Las visiones y los mundos. Sendas visionarias de la Amazonía Occidental*. CAAAP; Universidad Nacional de Ucayali.

FERRARI, S. (2024a). Paisaje lingüístico y epistemologías indígenas. Consideraciones teóricas y perspectivas de estudio. *Visitas al Patio*, *18*(1), 116-135.

FERRARI, S. (2024b). Oralitura y palabra bonita: escribir desde el símbolo. Una conversación con Hugo Jamioy. *Altre Modernità*, 31, 366-372.

GALLEGO BELTRÁN, O. (2007). Yagé, cognición y funciones ejecutivas. *Cultura y Droga*, *12*(14), 13-26.

GREEN STOCEL, A. (1997). Ponencia presentada en el CRIC. Seminario sobre Jurisdicción Indígena, “El Otro soy yo”, Popayán. CRIC.

GUERRERO ARIAS, P. (2012). *Corazonar. Una Antropología comprometida con la vida*, EAE.

JAMIOY, H. (2010). *Bínÿbe oboyejuayëng/Danzantes del viento*. Ministerio de Cultura de Colombia.

LANDABARU, J. (2016). Las lenguas indígenas de Colombia y del Amazonas colombiano: situaciones, perspectivas. *Revista Colombia Amazónica*, (9), 9-22.

LEMA SILVA, L. & CURE VALDIVIESO, S. (2023). La paz como mediación: aportes de Sanaduría a los estudios de paz desde la historia conceptual y la museología crítica. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, *50*(2), 247-281.

MAVISOY, A. (2022). *Piel de mujer*. Comisión de la Verdad. https://www.comisiondelaverdad.co/piel-de-mujer-

MAVISOY, A. (2024). *Poemas de Ángela Mavisoy*. Festival Internacional de Poesía de Bogotá. https://www.poesiabogota.org/angela-mavisoy/

MAVISOY MUCHAVISOY, W. J. (2024). *Kosmovilidad intercultural. Sentipensar la memoria-lugar y el encuentro con la historia-territorio en el kósmos kamëntsá del Putumayo*. Universidad del Cauca.

MICARELLI, G. (2018). Investigar en un mundo encantado: los aportes de las metodologías indígenas al quehacer etnográfico. *Universitas humanística*, (86), 219-245.

MORALES PUJIMUY L. A. (2019). *Bëtsknaté - Día Grande, propuesta de paz, perdón y reconciliación para el departamento de Putumayo*. [Tesis de grado, Universidad Nacional de Colombia].

MUCHAVISOY BECERRA, F. (27 de marzo de 2022). Un rancho vacío/Chusa tambu. *Abisiniareview. Alteridades, Pueblos originarios*. https://www.abisiniareview.com/un-rancho-vacio-chusa-tambu/

OVIEDO SOTELO, D. (2013). Eco (bio)lencia, irenología y lucha por la paz en nuestro mundo único. Iztapalapa, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (74), 41-82.

RAPPAPORT, J., & CUMMINS, T. (2016). *Más allá de la ciudad letrada: letramientos indígenas en los Andes*. Editorial Universidad del Rosario.

ROCHA VIVAS, M. (Comp.) (2010a). *El sol babea jugo de Piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, el Pacífico y la Serranía del Perijá*, Ministerio de Cultura de Colombia.

ROCHA VIVAS, M. (Comp.) (2010b). *Antes el amanecer*. Ministerio de Cultura de Colombia.

ROCHA VIVAS, M. (2016). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Fondo Editorial Casa de Las Américas.

ROCHA VIVAS, M. (Comp.) (2017). *Pütchi biyá uai puntos aparte*. Ministerio de Cultura de Colombia. Biblioteca de Colombia.

ROCHA VIVAS, M., MOLANO MARTÍNEZ, P. & ROJAS SOTELO, M. (Comps.) (2022). *Mingas de la imagen: Estudios indígenas e interculturales*. Editorial Javeriana.

RODRÍGUEZ MONARCA, C. (2017). Estrategias de reterritorialización en la poesía amazónica contemporánea. *Taller de letras*, (60), 19-37.

ROJAS SOTELO, M. (2023). *Territorio encarnado. Ejercicios de soberanía visual. Visualidades, textualidades y estéticas situadas en la producción artística indígena en Abya Yala*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. ASAB.

SANTOS-GRANERO, F. (2004). Escribiendo la historia en el paisaje: espacio, mitología y ritual entre la gente yanesha. En A. Surrallés y P. García Hierro (Eds.), *Tierra adentro: Territorio indígena y percepción del entorno* (pp. 173-186). IWGIA.

SERJE DE LA OSSA, M. (2017). Fronteras y periferias en la historia del capitalismo: el caso de América Latina. *Revista de Geografía Norte Grande*, (66), 33-48.

TANGARIFE PUERTA, H. F. (2013). El ritual del yagé en los Kofán y Kamsá de Colombia desde una perspectiva etnográfica y artística contemporánea. *Virajes*, *15*(2), 101-136.

THIÉL, J. C. (2013). A literatura dos povos indígenas e a formação do leitor multicultural. *Educação & Realidade*, (38), 1175-1189.

TOBÓN, M. (2010). Animalizar para distinguir. Narraciones y experiencias del conflicto político armado entre la Gente de centro. *Revista Colombiana de Antropología*, *46*(1), 157-185.

TOBÓN, M. (2018). Metamorfosis trágica en la Amazonia colombiana: El cuerpo en los juegos de la guerra y la paz. *Vibrant*, *15*(3).

TORRES URUÑA, M. (2015). Pachat amuykipäwinaka Cosmolingüística aymara. *Revista Ciencias Sociales*, (1), 177-186.

TREFZER, A., JACKSON, J. T., MCKEE, K., & DELLINGER, K. (2014). Introduction: The global south and/in the global north: Interdisciplinary investigations. *The Global South*, *8*(2), 1-15.

URBINA RANGEL, F. (2010). *Las palabras del origen. Breve compendio de la mitología de los uitotos*. Ministerio de Cultura.

VALENCIA, C. (Comp.). (2021). *Recuerdo mi origen*. Idarte; Libro al Viento.

VARGAS PARDO, C. (2013). Tras los ecos de la semilla. Una mirada a tres casos de la poesía indígena en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*, (32), 103-119.

VARGAS PARDO, C. (2014). Poesía Dulce y Corazón Picante. Una lectura del poema "Picante como el ají izɨrede-jifɨjɨzo" de Anastasia Candre Yamakuri. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *39*(1), 181-199.

VARGAS PARDO, C. (2022). Tejido de palabra, cuerpo y territorio entre tres mundos indígenas andino-amazónicos. *Literatura: teoría, historia, crítica*, *24*(2), 113-138.

VÉLEZ RIVAS, M. L. (2017). Trapecio amazónico: turismo e imaginarios sociales sobre un territorio exotizado. *Cuadernos de Geografía: Revista colombiana de Geografía*, *26*(2), 113-131.

VIVAS HURTADO, S. (2012). *Kɨrɨgaɨaɨ*: los géneros poéticos de la cultura mɨnɨka. Antípoda, (15), 223-244.

VIVAS HURTADO, S. (2014). *Tinuango moniya uai* La palabra de abundancia de Anastasia Candre Yamacuri. *Mundo Amazónico*, (5), 147-159.

VILLA, W. & HOUGSTON, J. (2004). Violencia política contra de los pueblos indígenas en Colombia 1974-2004. CECOIN; OIA; IWGIA.

VILLALBA, M., SOLANO, A. & VELÁSQUEZ, W. A. (2024). *Kunllu. La vida como fermento*. Kikuyo Editorial.

VIVEIROS DE CASTRO, E. (2015). *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Hau Books.

«EL ADVENIMIENTO DE LA IA ES INEVITABLE, SOBRE TODO PORQUE ESTÁ BASADA EN UN TEXTOCENTRISMO QUE INTERPELA DIRECTAMENTE A LAS HUMANIDADES»

ENTREVISTA A PAMELA MEDINA

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.v3i6.231

Investigadora y docente. Es magíster y candidata a doctora en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con una línea de investigación que analiza la relación interdisciplinaria entre arte, literatura y educación. Ha publicado, en conjunto con la Biblioteca Nacional del Perú, *El ojo de la palabra Primera muestra de arte y visualidad en la poesía peruana del siglo XX* (2016) y el libro de ensayos transmedia y multimodales *Estos ensayos no tienen principio ni fin*. *Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*, mención honrosa en la categoría «No ficción» del Premio Nacional de Literatura 2024. Dirige el laboratorio de poesía y nuevos medios *Masmédulab* con el cual realiza investigación en torno a la literatura electrónica y la inteligencia artificial, y, a su vez, es responsable de la genealogía de la poesía electrónica peruana. Actualmente, se desempeña como docente de Literatura en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (UARM) y en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

A lo largo de la historia, la producción literaria se ha visto ligada a distintas disciplinas y herramientas. Actualmente, la inteligencia artificial se ha constituido como un instrumento útil para diversos propósitos. A partir de ello, ¿qué opinión le merece el uso de este recurso para la creación literaria?

Me gusta pensar en la tecnología desde su capacidad transformadora y no únicamente como una herramienta; así lo señalaba Walter Ong cuando entendió la escritura como tecnología de la palabra. El uso de un medio y su conocimiento puede no solo transformar la naturaleza, sino la cultura y lo cognitivo, ya sea la escritura misma, la imprenta o los medios electrónicos. La literatura no está exenta de estos procesos. De hecho, desde que la estudiamos en su forma más básica, sabemos y asociamos al poeta, bardo, juglar o trovador con un instrumento. De este modo, fue la tecnología lo que nos permitió descubrir la lírica y es esta la que no permite desligar la práctica escrita con la música. Su empleo, como decía McLuhan, repercute en el mensaje o la producción. En ese sentido, que se emplee inteligencia artificial (IA) como

tecnología para la creación literaria forma parte de una dinámica histórica a la que el poeta (o creador) ha estado expuesto desde que se relaciona con ella.

Ahora bien, si observamos su uso críticamente, podemos cuestionarla y entender los entramados lógicos y las operaciones científicas que subyacen a su funcionamiento. Esto último me parece clave, porque, dentro de lo que significa el notorio cambio de paradigma, una tecnología como la IA debe suponer redefinir la noción de escritura y autoría mientras también nos cuestionamos la forma en la que un programador la alimentó con determinada información. Se trata de nuevos problemas que, sin duda, le competen a la literatura. Por ejemplo, si antes escribíamos pensando en un interlocutor humano, ahora lo hacemos primero para la máquina con un lenguaje de instrucciones o *prompt* que hemos tenido que aprender y que resulta muy retador. Desde que el *ChatGPT* de OpenAI se masificó, *Amazon* empezó a vender libros creados por IA y escritores como Jorge Carrión han dirigido proyectos de escritura colaborativa entre humano y máquina. Por mi parte, he leído poemas y ensayos muy interesantes que parten de *prompts* notablemente redactados y estructurados, y que me hacen repensar en el valor de cada obra. Es decir, si esta se encuentra en la instrucción o el resultado mismo. El advenimiento de la IA es inevitable, sobre todo porque está basada en un textocentrismo que interpela directamente a las humanidades. No hay retroceso. La historia de la escritura parece seguir su curso, solo que ahora el avance de la ciencia, que tomaba años en asimilarse, exige una celeridad exponencial en esta misma proporción. Entonces, estamos muy lejos de ser tecnócratas optimistas; creo que nos compete ser tecnócratas críticos.

Es indiscutible la relevancia que tiene la literatura peruana del siglo XX en el presente. Los acercamientos a esta se han observado tanto desde la creación literaria como desde la crítica e investigación académica, y sus diversas investigaciones respecto de la producción de Eielson son un buen ejemplo de ello. Sobre el particular, ¿cómo considera que han influido las diversas relecturas contemporáneas al entendimiento de la producción artística de Jorge Eduardo Eielson?

Las aproximaciones en torno a la obra de un autor deben verse como etapas de redescubrimiento y reposicionamiento del propio corpus y formas de análisis. Estas dinámicas suceden a menudo cuando la investigación revela tramos de producción que antes

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

no se conocían de un autor o nuevas lecturas que obedecen a giros teóricos. La obra de Eielson también se encuentra atravesada de estos movimientos. Recuerdo que, cuando escribí mi tesis de maestría, identifiqué dos momentos en la recepción crítica de su obra: una que representa la crítica inicial de los años 70 hasta la década del 2000 y otra que constituye un periodo de redescubrimiento del 2000 en adelante. En esta organización, es clave ver cómo la segunda etapa fue decisiva para investigaciones como la mía. Me refiero especialmente a lo realizado por Emilio Tarazona, José Ignacio Padilla y William Rowe. En los tres casos, la imagen y el arte ocuparon una posición relevante en la relectura de la poesía de Eielson con intervenciones escritas que incluían figuras de performances, instalaciones o cuadros matéricos. Para mí, esto fue revelador, pues me permitió establecer más relaciones entre imagen y palabra, y me generó la necesidad de revisar otros discursos. Las relecturas que se concentran en estas interrelaciones abren un universo cerrado y motivan el rescate del legado de Eielson al mismo tiempo que amplían su campo de interpretación.

Actualmente, existen investigadores alrededor del mundo de diversas disciplinas que ya discuten su poesía visual, su estética harpocrática, su discurso homoerótico, el conceptualismo en sus obras más experimentales o la dimensión matemática de su poesía como continuación de este importante periodo de redescubrimiento en el que el arte ya no constituye para la crítica un único ejercicio de ludismo o fin de la palabra. De hecho, como he planteado en uno de mis ensayos, estas relecturas han permitido, además, ubicar a Eielson en un ecosistema de producción europeo y latinoamericano que nos ayuda a entender sus experimentaciones como gestos que no están aislados, lo cual es un problema relevante que identifico cuando leo investigaciones recientes. Lo mismo está sucediendo con la reescritura de su biografía y la reciente publicación de sus mecanoscritos a propósito de la celebración de su centenario en el 2024. Autores como Eielson, entonces, nos enseñan que nada está escrito en piedra y que un único paradigma de interpretación suele fracasar cuando se intenta aprehender o rodear un trabajo tan heterogéneo como el suyo. Creo que la posibilidad de reconocer esta realidad es su mayor legado como artista.

La apuesta por las humanidades digitales en el siglo XXI resulta clave para un trabajo interdisciplinario que permita vislumbrar soluciones innovadoras ante nuevos retos en la actualidad. Al ser un campo que se está asentando recientemente, ¿considera relevante un mayor énfasis en esta disciplina? De ser así, ¿por qué?

Sí, es necesario. Probablemente, como humanistas, hemos reparado poco en que los patrones constituyen la espina dorsal de nuestras investigaciones. Con esto me refiero a que la producción académica, por señalar una, está basada en la identificación y el análisis de regularidades que se repiten. En general, se trata de una práctica que subyace a toda investigación, solo que en las humanidades el temor por la objetivización y la cosificación del problema de estudio no nos permite hablar de datos como unidad primaria que conforma información. Sin embargo, la gestión de estos es necesaria, por ejemplo, para entender ciclos de producción temporal, recurrencias o tropos en la obra de un autor, incluso para situarla en la historia. Para eso, las humanidades digitales son un campo interdisciplinario en el que dialogan la literatura, la historia, la antropología, entre otras, con métodos computacionales como el de *big data*, la inteligencia artificial, la minería de textos o la visualización de datos. Este es el caso del archivo de José Carlos Mariátegui, que ha desplegado un trabajo monumental en la conservación digital de la producción de un autor clave.

Durante los últimos años, a partir de mis investigaciones sobre poesía visual y literatura electrónica, he repensado mi relación con el dato y la información, ya que los fenómenos presentes en las poéticas que analizo sugieren considerar el poema como un conjunto de datos susceptible al *big data*, porque, además de la palabra, con todo lo que involucra el signo ideológico, hay imagen (forma, trazo, traslación) y sonoridad. Por eso, desde que descubrí, durante la pandemia, el valioso potencial de la visualización de datos en las humanidades, que tan bien emplea la ciencia, sentí una fascinación inmediata, debido a que la ordenación de datos exponenciales en un gráfico interactivo que privilegia el espacio me obligó a cuestionar y problematizar la linealidad de las formas en las que hemos estudiado la literatura y su periodización. La poesía visual me hizo creer en el espacio y el tiempo, y la literatura electrónica en la tecnología. Claro que haberme interesado por estas tendencias también obedece al trabajo interdisciplinario que realizo hace más de diez años desde el arte

con la obra de Eielson, lo cual se intensificó cuando descubrí la ciencia con mi laboratorio de poesía y nuevos medios. Esta es la misma interdisciplinariedad que, como señalé anteriormente, sostiene a las humanidades digitales. Lo que está pendiente —o es motivo de discusión— es lo que apuntaba Johanna Drucker hace ya varios años sobre este campo de estudio y acción al cuestionar la aplicabilidad de lo cuantitativo sobre lo subjetivo. Para discutir y resolver esta problemática, resulta importante que los humanistas redescubramos la tecnología, y esa es una tarea por cumplir.

> ***En su reciente artículo publicado en la revista* Metáfora*, refiere la experiencia de la transcreación a través del análisis de un poema de E. E. Cummings. Si bien la traducción es una disciplina mucho más explorada, la transcreación no lo es totalmente. En función de dicha premisa y desde su investigación, ¿cómo se abordaría la fidelidad al texto original (o base) en el proceso de transcreación?***

Una de las conclusiones que se puede inferir de mi artículo es la necesidad de repensar la práctica traductora frente a obras en las que el significado verbal no es lo único que está en juego. Este es un desafío al que nos exponemos frente a obras como las de Cummings o, en general, a producciones en las que el poeta acciona las dimensiones plásticas de la escritura. ¿Cómo traducimos un poema en el cual el movimiento espacial de una letra importa? Tal tipo de poesía fue el que cultivaron los concretistas brasileños, vale decir, una en la que la física del poema rompe la estructura lineal y cuyo significado depende altamente de la interacción de sus elementos gráficos y sonoros. Para el concretista Haroldo de Campos, existe una imposibilidad teórica en la traducción, por lo que se convierte en un acto de creación. Además, a raíz de la postura y la orientación del concretismo, la transcreación se enfoca en traducir la iconicidad del signo, debido a que esta es la experiencia del poema que no tiene que perderse. A partir de lo mencionado, la transcreación parece preguntarse con qué tiene que ser fiel el traductor: si con la expresión o el significado. Creo que esta interrogante está presente en el trabajo de la traducción, más incluso cuando se enfrenta a poemas visuales. Por ello, desde mi línea de investigación, privilegio la transcreación, pues esta práctica no desconoce la dimensión plástica de la escritura que repercute en la verbal; en efecto, traducir es una labor de actualización idiomática. En ese sentido, al referirnos a la poesía visual y concreta, es muy difícil pensar en la fidelidad con el original si es que no se

repara en el efecto espacial y sonoro del poema, y si es que no se entiende que estos efectos también dependen del carácter de cada lengua. Como sostiene Benjamin, creo que la traducción no es únicamente una reproducción de contenido que hace invisible el trabajo del traductor; contrariamente, esta es la parte que debemos recuperar: el proceso y el resultado de las decisiones que se tomaron a favor del poema.

> ***Recientemente ha sido acreedora de estímulos económicos por su libro* Estos ensayos no tienen principio ni fin*. Dicho tipo de estímulos es vital en un país que no presenta una gran cantidad de oportunidades de financiamiento respecto de la investigación académica. En ese sentido, ¿considera que este reconocimiento genera una mayor visibilidad y valoración de esta labor? Desde su perspectiva, ¿cuáles son los principales retos que una investigadora enfrenta para obtener cierto financiamiento?***

Vivimos en un país con una industria cultural en formación. Esto significa, efectivamente, que aún es difícil costear la producción, edición y difusión de un libro, y más todavía cuando este obedece a una concepción no hegemónica en esta misma industria. Tal fue el caso concreto de mi libro *Estos ensayos no tienen principio ni fin. Textos para perder la orilla sobre la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Al finalizar su escritura, quizá la dificultad más grande fue lograr su aceptación por alguna editorial, ya que, al ser un ensayo transmedia, visual y objetual, los retos de edición y solvencia son problemas considerables. Ello supone un desafío que, en países como México, Argentina o Brasil, ya ha sido superado debido a la fortaleza de su industria y a la creciente comunidad de ensayistas disruptores. Por ello, considero que los incentivos económicos son importantes y necesarios si es que están acompañados de políticas públicas consecuentes. Es decir, recibir el apoyo del Estado nos permite concretar proyectos que de otra forma no podrían haber sido posibles y, al mismo tiempo, mostrar nuestra voz y la de editoriales independientes que son las que apuestan por estas producciones. Sin embargo, si el propio Estado no se convierte en un ente activo y solo modifica su agenda por intereses políticos de turno, los grandes afectados somos los escritores, tal como sucede en nuestra frágil democracia de obras vetadas y de recortes económicos a proyectos culturales. La posibilidad de publicar una obra que responde a meses

o años de investigación con este aval no solo reposiciona nuestra voz en la sociedad, sino que también nos permite seguir produciendo.

> ***En la misma línea de la pregunta anterior, ser mujer e investigar en un campo históricamente dominado por hombres representa un desafío significativo. Desde su experiencia, ¿cuáles son los obstáculos más desafiantes a los que se enfrentan las mujeres al realizar esta labor?***

Si bien esta realidad ha sido transversal socialmente, en la actualidad existen campos de investigación en los que las mujeres han realizado importantes aportes, entre ellos el de la poesía visual y la literatura electrónica, ámbitos a los que he dedicado mi atención estos últimos cinco años, y que conforman el campo de la literatura expandida. Si observamos la producción de Marjorie Perloff, Johanna Drucker, Belén Gache y Claudia Kozak, autoras tan fundamentales para entender estos subgéneros de la literatura, o la monumental labor de los equipos de cartografía de literatura electrónica latinoamericana liderados por docentes e investigadoras como Carolina Gainza y Rejane Rocha, podemos entender que hay espacios ganados en los estudios literarios no hegemónicos, precisamente porque estos subgéneros parecen ser formas de expresión y análisis de un terreno en el que la mujer se reconoce y sobre el que puede articular un lenguaje. Me gusta mucho habitar esta zona, pues también dialoga con mi forma de pensar y concebir la literatura.

En mi caso, la aproximación a estos estudios surgió como una necesidad de expresión que no encontraba en el campo literario hegemónico y que me permitió abrirme paso en temas de investigación de las autoras mencionadas como la escritura no creativa, la relación entre poesía y matemáticas, y la relevancia de las tecnopoéticas. No obstante, a pesar de este espacio ganado, aún es deficiente el lugar que nuestra academia le otorga a dichos acercamientos. Si los estudios de género han pugnado por su posicionamiento académico, los estudios de la literatura expandida no aparecen en los programas de enseñanza de las escuelas peruanas de literatura aun cuando, en el pasado, obras como las de la consagrada Raquel Jodorowsky, o las más recientes como el proyecto de Lumpérica editorial, liderado por Wendy Yashira, o el libro acción transmedia de Selva Vargas ya nos dan cuenta de que este campo existe. A esto, desde luego, se suma una resistencia académica que le cierra el paso e invalida estas miradas, debido a que se sustraen a conceptos tradicionales de literatura o abren

sus propios límites. No creo muy consecuente que los estudios literarios presenten paridad de género si es que los temas o problemas de investigación siguen siendo hegemónicos.

> ***Con respecto a su trabajo en la promoción de la lectura, cabe resaltar que ha formado parte de un colectivo orientado al arte y a la educación. Asimismo, ha desarrollado diversas exposiciones en esa misma línea. En relación con esta experiencia, ¿cuál es la importancia de lo artístico en el fomento del libro y la lectura?***

Creo en el potencial del arte para el desarrollo del pensamiento y el aprendizaje. Esto lo entendí cuando dirigía un proyecto editorial de plan lector para niños de primaria en el cual, junto con mi equipo, producimos libros que contenían cuentos, textos enciclopédicos e instrucciones de origami. Asimismo, reafirmé esta convicción al formar parte del colectivo de arte y educación. A través del uso de imágenes y texturas, lo artístico permite que el libro no sea solo un objeto de información, sino una experiencia sensorial y emocional que, como señala Perry Nodelman, permite el desarrollo de habilidades narrativas y relacionar el lenguaje con el mundo visual. Antes de apropiarnos del sistema de escritura, estamos expuestos a imágenes que nos rodean y ese es el primer acercamiento con nuestro entorno inmediato. Recuerdo, por ejemplo, lo importante que fue para mí contar con enciclopedias en casa o coleccionar álbumes con figuritas durante mi infancia, dado que esto alentaba mi interés por las historias detrás de las láminas o dibujos. Para muchos niños de mi generación, estos fueron los primeros ejercicios de animación a lectura; por ello, tal experiencia nos permite comprender que no solo se motiva o fomenta el acercamiento al libro con literatura, sino con experiencias que aguzan el resto de los sentidos, objetivo que persigue el arte en general. Esto plantea la importancia de atender y estudiar la industria que produce libros de artista, libros álbumes o libros *pop-up*. En mi caso, como coleccionista y lectora desde la niñez, este tipo de textos han tenido un impacto significativo en mis intereses de investigación y en mi producción, porque creo que son formas de conectarse con el mundo y a las que muchas personas no terminamos de renunciar pese a vivir y a habitar en las exigencias de la ciudad letrada.

Desde hace unos años se lleva a cabo el Club de Lectura UPC en el cual ha participado como una de las principales impulsoras. En este proyecto, es posible evidenciar que las lecturas que se trabajan son diversas, pues van desde autores peruanos o latinoamericanos contemporáneos hasta clásicos de la literatura. Sobre esta diversidad, ¿cómo considera que influye esta selección de lecturas en la construcción de una perspectiva crítica de los participantes?, ¿ve relevante la inclusión de autores no canónicos?

El trabajo que realizamos en el Club de Lectura, en UPC, ha sido muy importante desde su creación hace más de cinco años. Al estar organizado por campus (son cuatro en total), le ha permitido a cada moderadora proponer una lista de lecturas que presenta un abanico de posibilidades a los estudiantes, ya que ellos escogen a cuál club inscribirse en función de sus intereses literarios. Creo firmemente en la importancia de conocer y disfrutar las temáticas y obras propuestas en cada campus, así como en la necesidad de leer autores canónicos o no, lo que no excluye lo relevante que es motivar e incluir ambos, ya que el club también busca que los jóvenes descubran otras agendas bibliográficas que les permitan diferenciar este espacio de un curso de literatura que, muchas veces, posee objetivos más panorámicos y estrictamente académicos. Por ejemplo, tengo la intención de motivar una versión del club enfocado en mangas japoneses o en *betsellers* como *Harry Potter* o *Canción de hielo y fuego*, los mismos que ponen en entredicho qué es lo canónico o no.

Así, nuestro club motiva la lectura y el pensamiento crítico acompañado por lectoras que además son docentes y especialistas en el tema, y, por ende, pueden resolver dudas sobre la ubicación de la obra en el tiempo y el género al que pertenece. Centrarnos en este último objetivo es vital, pues acerca a los estudiantes al acto de leer, compartir sus ideas y sentimientos, y contrastarlos con sus propias experiencias. Este fue el caso de la edición del 2023 del Club de Lectura San Isidro, el cual estuvo dedicado a la literatura de pestes y pandemias, un tema que, por esa fecha, ganó mi atención por la coyuntura y por el carácter cíclico de este fenómeno. A partir de textos usualmente visitados como *La peste* de Albert Camus o *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago, y menos recurrentes como *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe o *Soy leyenda* de Richard Matheson, los estudiantes pudieron no solo analizar los dramas de cada historia, sino también reconocerse y reconocer su

sociedad por medio de ficciones escritas en siglos distintos. Esta es la criticidad que nos interesa y valoramos en nuestro club, la misma que se alinea con las competencias de nuestra universidad.

Velázquez Castro, Marcel. *Cuerpos vulnerados. Servidumbre infantil y anticlericalismo en el Perú (1840-1920)*. Lima: Taurus, 2024, 363 pp.

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.232

Quien se adentre en las páginas del más reciente libro de Marcel Velázquez Castro, *Cuerpos vulnerados. Servidumbre infantil y anticlericalismo en el Perú (1840-1920)*, no dejará de encontrarse con algunos de los rasgos más notorios de su sostenida producción académica: el diálogo entre la literatura y la historia, la indagación en un archivo decimonónico y de entresiglos largamente ignorado, la importancia de las visualidades para el campo periodístico y revisteril de la época y la mirada crítica y cuestionadora hacia las instituciones de poder. Son estas las coordenadas que han guiado a Velázquez Castro en sus trabajos anteriores, como *El revés del marfil* (2002), *Las máscaras de la representación* (2005), *La mirada de los gallinazos* (2013) e *Hijos de la peste* (2020), y son las que ahora le permiten desplazarse por episodios cruciales de nuestra vida republicana.

Es posible leer *Cuerpos vulnerados* como dos ensayos relativamente independientes, cuyo vínculo más firme es la investigación de los mecanismos sociales que posibilitaron el ejercicio de la violencia contra las infancias y las representaciones que sobre este tema surgieron entre 1840-1920. Así, el libro se estructura en dos largos capítulos. En el primero, Velázquez Castro se aboca al estudio del tráfico de niños —de origen primordialmente andino— con fines de servidumbre, un término amable para lo que en realidad fue una práctica que reprodujo formas agazapadas de esclavitud. En el segundo capítulo, se encarga del fenómeno del anticlericalismo peruano, un movimiento que congregó agentes intelectuales y redes revisteriles, el cual se enfrentó a la larga influencia de la Iglesia católica en el Perú y que, entre las muchas batallas que libró, fue la denuncia contra los abusos sexuales perpetrados por sacerdotes una de la más relevantes. Estos dos capítulos interactúan con un tercer apartado, un *dossier* iconográfico en el que se reproducen fotografías, caricaturas, dibujos y recortes de diarios y revistas, un repertorio ineludible de un período caracterizado por la germinal prensa de masas y las demandas de los nuevos lecto-videntes.

Para abordar el problema del tráfico de niños, Velázquez Castro recurre a una serie de textos e imágenes que constituye «la huella codificable de una migración forzosa del espacio rural al urbano de cuerpos vulnerables, vidas en tránsito entre los residuos

coloniales y las emergentes promesas de igualdad republicana» (p. 27). La extracción de niños de las comunidades a través de fórmulas pseudolegales, negociaciones desiguales o raptos violentos garantizó una provisión de *cholitas* y *cholitos* para satisfacer los requerimientos de las clases altas urbanas, fundamentalmente limeñas. Aunque destinados al servicio doméstico, al acompañamiento de otros niños y a la realización de labores menores dentro del hogar, la tenencia de niños indígenas constituía, simultáneamente, un simulacro de distinción, una presencia que permitía alimentar la «fantasía del pongo» (p. 22) entre las nuevas élites; en suma, se trataba de un recordatorio vivo de su posición social y un medio para tender lazos de amistad y clientelismo —los *cholitos* eran obsequios bien valorados entre las familias de clase alta—. La violencia simbólica que mediaba estas transacciones —los niños eran frecuentemente exotizados, deshumanizados y sometidos a humillación constante— se conjugaba con una violencia real, pues los cuerpos infantiles recibían maltrato físico que llegaba a momentos de crueldad extrema y, en el caso de las niñas, gravitaba también la posibilidad de agresiones sexuales, por lo que eran frecuentes las fugas. En efecto, una de las fuentes de Velázquez Castro son los avisos publicados en el diario *El Comercio*, en los que se anunciaba la pérdida de estos niños y, bajo compromisos de gratificación o amenazas de multa, se solicitaba su restitución —eran propiedades, objetos, no personas—.

Estas fugas son reinterpretadas por el autor como formas activas de resistencia, actos subversivos que permitían a los cuerpos fugados recuperar, aunque breve y precariamente, su libertad y autonomía. No obstante, este modo de resistencia no fue el único, ya que las fuentes consultadas evidencian que los aparatos de dominación encontraron a veces una oposición violenta, la cual promovió un imaginario de sublevación y de muerte del amo. El autor analiza las distintas facetas de un caso paradigmático: en 1916, Alejandrino Montes, un joven empleado doméstico de origen ancashino, asesinó a sus patrones tras soportar años de maltratos. Este crimen concitó el interés de la prensa durante varias semanas y se convirtió incluso en motivo de discusiones psiquiátricas, criminológicas y médicas. El primer capítulo cierra con un apartado de enorme fuerza evocativa en el que el ensayista explora pasajes de su propia historia familiar en busca de esas figuras furtivas y evanescentes, a saber: las empleadas domésticas, herederas reales del período estudiado. Su interpelación final nos obliga a repensar la posición de estas trabajadoras en el Perú de nuestros días.

Velázquez Castro afirma, en el segundo capítulo, que entre los siglos XIX y XX existió una intensa actividad anticlerical, de la cual solo se suelen rescatar algunas figuras ineludibles como la de Manuel González Prada. Se trata de una reducción que, sin duda, deja de lado la compleja red de políticos liberales e intelectuales de variadas tendencias —indigenistas, positivistas, librepensadores y anarquistas— que convergieron no solo en su oposición al poder de la Iglesia y su control social e ideológico, sino también en «una firme voluntad de entronizar la razón, la tolerancia de cultos, el matrimonio civil, la escuela laica: una vida plena fuera de los ojos y oídos de la Iglesia católica» (pp. 131-132). Para estos propósitos, los agentes intelectuales se valieron de diversos medios de expresión, entre los cuales *Fray K. Bezón* se erige como una de las principales tribunas del anticlericalismo peruano. En efecto, fue una revista que, a través de la escritura satírica y crítica, las caricaturas y las denuncias de las agresiones sexuales de sacerdotes contra niños, «contribuyó significativamente con el resquebrajamiento parcial del poder y la legitimidad social de la Iglesia en el Perú» (p. 143), y cuya influencia se materializó con el establecimiento de toda una red anticlerical (las revistas *Don Giuseppe*, *La Sotana*, *Fray Simplón* y *Fray K. Derón*, entre otras).

Naturalmente, estas arremetidas encontraron respuesta en distintas organizaciones y publicaciones periódicas católicas que rivalizaron con la prensa anticlerical, lo que, de acuerdo con el autor, es una muestra de que no se puede estudiar la prensa anticlerical sin la clerical (p. 207). No obstante, el estado de abierta beligerancia no se limitó al soporte escrito, sino que llegó a propiciar acciones concretas como, por ejemplo, la quema de libros en espacios públicos organizada por la Liga de San Roque, un contraataque que, si bien fue materialmente insignificante debido a la alta circulación de libros calificados como «malos y perniciosos», revestía un impacto simbólico y una activa toma de posición. Otros métodos tentados por la Iglesia para contener el influjo de las publicaciones y los agentes anticlericales fueron la censura eclesiástica —como la que sufrió la revista *La Luz Eléctrica*, otro de los artefactos culturales de la edad de oro del anticlericalismo— y la excomunión —por ejemplo, la de Francisco Chuquihuanca Ayulo, un caso sumamente comentado en la prensa—, cuyos efectos fueron también mínimos e incluso devinieron contraproducentes, toda vez que, por una parte, incrementaron la visibilidad de las publicaciones «impías» y, por otra parte, no contribuyeron a mellar realmente las huestes irreligiosas, pues estas lucían sus anatemas como verdaderos galardones. Pese a la existencia de episodios que suponen respuestas agresivas por parte

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

del bando anticlerical —como el incendio del convento de Ocopa en junio de 1900, atribuido a librepensadores huancaínos, o el apedreamiento del colegio Inmaculada y del templo de San Agustín en 1909—, Velázquez Castro concluye que:

> [E]n el Perú los actos de mayor violencia (quema de "brujas", apedreamiento de instituciones, intentos de linchamientos, acoso verbal, censuras, agresiones físicas, quema de constituciones, biblias protestantes, revistas, libros y efigies) fueron desarrollados mayoritariamente por pobladas católicas, instigadas por sacerdotes contra anticlericales, protestantes o adventistas, todos adversarios de la Iglesia. (p. 200)

Ahora bien, un acierto de *Cuerpos vulnerados* es la puesta en relieve de las trayectorias de Mercedes Cabello de Carbonera, Sara A. Bullón, Clorinda Matto de Turner, Margarita Práxedes Muñoz, Teresa González de Fanning y María Augusta Arana, mujeres que se involucraron en la lucha anticlerical y por la que sufrieron una represión aún más dura que la de los hombres. Aunque todas ellas vivieron distintas clases de persecución, censura y encierro en manicomios —como Mercedes Cabello y María Augusta Arana, esta última, un verdadero caso de patologización de la disidencia—, fue Clorinda Matto quien recibió las mayores heridas de la lucha anticlerical: su obra literaria propició las iras santas que la obligaron a renunciar a la dirección de la revista *El Perú Ilustrado* para ser posteriormente excomulgada y soportar la destrucción, por manos de hordas pierolistas —Matto fue defensora del gobierno del mariscal Cáceres—, de su casa y su imprenta, situación que la forzó a exiliarse del país. Paradójicamente, las victorias que obtuvo el movimiento anticlerical en la construcción de un estado laico —por ejemplo, la libertad de cultos, el matrimonio civil y el derecho al divorcio— fueron las que propiciaron su liquidación, pues el fervor anticlerical no pudo enfrentarse a los nuevos escenarios políticos, por lo que estos, sin órganos de difusión —el último número identificado de *Fray K. Bezón* data de abril de 1912— y hondamente mermados, «ya no fueron adversarios capaces de oponerse mediante la palabra impresa en el espacio público a esta creciente recristianización, promovida por la espada (Benavides, Odría) y la cruz» (p. 305).

Estas son solo algunas de las líneas argumentativas que Marcel Velázquez Castro ha desplegado en *Cuerpos vulnerados*, un texto fascinante, incómodo y ciertamente necesario para la comprensión de un período arduo de nuestra historia. Hoy que una sospechosa preocupación por las infancias ha sido instrumentalizada por las capas conservadoras de la sociedad, hoy que el periodismo de investigación ha ayudado a desmantelar organizaciones religiosas que alentaban nuevas vías de control ideológico y

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

sometimiento corporal de niños y adolescentes, la presencia de este libro en el debate público se hace urgente.

Marlon Caro Ojeda
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
marlon.caro@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-0549-5773

Ortiz Sánchez, Lourdes. ***Sino y adversidad sociocultural en la figura femenina de los siglos XIX y XX: exégesis de la narrativa hispanoamericana.*** **Editora Fi, 2024, 157 pp.**

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.233

Durante años, la representación femenina en los textos literarios ha estado sujeta a distintos cambios, ya sea creando facetas nuevas o volviendo a alguna de ellas, pues, a pesar de la diversidad intelectual o cultural del ámbito literario hispanoamericano, la imposición de sumisión y marginalidad hacia la mujer es una realidad cíclica-repetitiva que la condiciona y la condena. En continuación con el lineamiento de crítica y análisis de imágenes femeniles en la literatura mexicana, como el que se realiza en *Los personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: un enfoque interdisciplinario* (2016) y *Análisis literario de una obra decimonónica: el caso de La Quijotita y su prima, de Fernández de Lizardi* (2021), la investigadora y profesora Lourdes Ortiz Sánchez pretende exponer, en una nueva entrega, las adversidades y los destinos a los que se solía restringir a las figuras femeninas hispanoamericanas de los siglos XIX y XX. Si bien existen movimientos ideológicos de libertad e igualdad como el liberalismo, y posteriormente el feminismo, estos no implican cambios mayúsculos en gran parte de la narrativa ni tampoco en la interpretación femínea del pueblo hispanohablante, de ahí que la autora concluya que los mundos ficcionales se exhiben como reflejo directo de una coyuntura social que, a su vez, somete el sino de las mujeres literarias y no literarias.

Para esta exégesis de la narrativa hispanoamericana, Ortiz exterioriza una serie de aspectos sociales y causales en los que se desarrollan los personajes femeninos (quienes son subordinados), como la fatalidad, el erotismo, la sexualidad y la violencia. Estos son constatados en una colección variada de textos que permiten abordar e identificar personificaciones mujeriles comunes, verbigracia, la bruja, la mujer ilustrada, el ángel del hogar, la prostituta, entre otras. A tales prototipos se les ha ido erigiendo (o añadiendo) otros estereotipos junto con la restricción a su libertad y a la toma de decisiones, las cuales dependen del juicio del sexo opuesto. Sobre el particular, la investigadora identifica a estas encarnaciones como una construcción voluble que es sostenida y aprisionada por la existencia de una representación masculina en sus vidas, ya sea el padre, el esposo, el hermano o el hijo. Es decir, féminas que (inter)actúan orbitando alrededor de un *él*, y sin cuya presencia o autoridad la fatalidad es un corolario directo para cada *ella.* Este punto se plantea con mayor amplitud en el primer capítulo, «Representaciones de la mujer caída

en desgracia en la literatura hispanoamericana», en el que la génesis del sino de las mujeres, en la mayoría de los textos citados, puede resumirse a la tragedia de ser desprovista de un hogar paterno. Esta situación, pues, construiría el perfil de la «mujer caída en desgracia» que se emplea en la novelística para retratar la desdicha y las relaciones de acatamiento.

Para justificar ello, se describe al personaje Blanca de Mejía, de la novela *Monja y casada, virgen y mártir* (1868) de Vicente Riva Palacio, quien es una joven huérfana víctima de su hermano, obligada a ingresar a un monasterio para evitar su matrimonio y, en consecuencia, no adquirir su herencia. Por su parte, en *Blanca Sol* (1888), de Mercedes Cabello de Carbonera, la protagonista se contrapone al concepto de «ángel del hogar», puesto que se desliga de la clásica mujer sumisa, virtuosa y supeditada a los linderos domésticos. Así, Blanca Sol reencarna a una mujer vil, egoísta, calculadora y poseedora de una belleza seductora; no obstante, son estas mismas características las que rigen su perdición y fatalidad. En la misma línea, la autora sugiere la oposición de las imágenes del «ángel del hogar» y de la prostituta en *La Quijotita y su prima* (1818-1819), novela de José Joaquín Fernández de Lizardi en que la ausencia de una crianza correcta provoca la caída de la heroína en una senda espantosa, motivo por el cual la prostitución y el desprecio social se transforman en el único estilo de vida que puede conocer o permitirse.

Al respecto, en el segundo capítulo, «Eros y corporeidad: la prostituta en la literatura hispanoamericana», la estudiosa abre paso a una discusión en torno a la contradicción que suele extenderse sobre la sexualidad femenina en la tradición hispanoamericana. En efecto, a raíz de que la sociedad relaciona la figuración de la prostituta con la explotación y la exploración de la sexualidad femenina, se creería que estos personajes disfrutan de su exoticidad y su corporalidad, y que caen en el placer extremo y son esclavas de este. Pero esta no podría ser una suposición más errónea, porque la sexualidad y el eros que viven es solo el disfrute de otros (en su mayoría, personajes masculinos); en otros términos, su propia sexualidad termina por convertirse en una herramienta o puente para el beneficio de alguien más. Por ello, el cuerpo femenino es tomado como objeto de pecado y origen del mismo; es más, pese a que ellas han recurrido a este oficio como última instancia, la sociedad se encarga de juzgarlas y responsabilizarlas como si el placer corpóreo o la necesidad sexual tuviera ese efecto negativo.

Otro personaje transgresor mencionado es el de «la bruja». En el tercer apartado, «Un personaje atípico y transgresor en la narrativa mexicana: la bruja», Ortiz considera necesario definir y diferenciar términos como «bruja», «hechicera» y «maga», debido a que el primer vocablo es el que, de forma usual, en total ignorancia, se adjudica a las mujeres para reprocharles el no asumir un rol de sumisión o de virtud habitual. La transgresión que se da a la efigie tradicional gira en torno a una oposición sobre la base de las reglas sociales establecidas o a las prohibiciones impuestas. En tal sentido, las brujas son mostradas como mujeres carentes de belleza, personajes con una fuerte independencia y que conservan o constituyen una fuerza recia relacionada con la magia, la habilidad de convencimiento y la manipulación; así, ello les es útil para influenciar en los demás e, incluso, para ser temida por clases sociales superiores. No obstante, se les despoja de este poder al compararse con la fuerza bruta o física de los varones, hecho que repite el mismo patrón de rendición señalado por la pedagoga en el apartado anterior.

Finalmente, a través de los capítulos cuatro y cinco, «La mujer como víctima de la violencia en las propuestas narrativas» y «Atisbos de la *femme fatale* en la narrativa mexicana: *Santa*, *La Calandria*, *Salamandra* y *Monja y casada, virgen y mártir*», se caracteriza el conductual femenino en situaciones extremas. En el cuarto apartado, por ejemplo, se desarrolla la pasividad y el sometimiento total a causa de la violencia física, verbal, emocional y psicológica a la que se subordinan protagonistas como Camerina en *Polvos de arroz* (1980) de Sergio Galindo, o Julia en el texto *Tomóchic* (1985) de Heriberto Frías. En el último apartado, yace la *femme fatale* como personificación de la indiferencia y el peligro de la tentación plasmados en una mujer de notable autonomía e intelecto; y en la literatura mexicana hay ejemplos de ello, tales como Carmen en *La Calandria* (1891) de Rafael Delgado, Santa en *Santa* (1903) de Federico Gamboa, Elena en *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, etc. Con todo lo descrito de esta personificación, cabría inferir que la *femme fatale* es un prototipo de mujer rebelada al dominio masculino; sin embargo, termina perteneciendo a la fantasía idealizada varonil en la que el atractivo físico y el culto femenino convergen en un retrato creado para el disfrute del varón.

Ahora bien, cada sección del libro que reseñamos logra su objetivo toda vez que busca entender y conocer la aparición de las distintas figuras femíneas en una narrativa tradicional y semejante al contexto real vivido. La propuesta de conceptos como «bruja», «ángel del hogar» y «mujer en desgracia» es acertada para la ejecución de una

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36286

clasificación tentativa de personajes femeninos hispano-literarios. En esta misma línea, para dialogar sobre la dignidad femenina y sus inicios en Hispanoamérica, se debe aproximar el reconocimiento de esta, pero en la comunidad indígena o nativa, pues el hombre indígena y la mujer eran símbolos sociales etiquetados por la exclusión y marginación. No se puede aludir al inicio de uno sin tratar al otro, lo que permite comprender que, dentro de las distinciones sociales, la mujer indígena sería la de mayor invisibilización; y a través de los personajes citados, es posible advertir su omisión. Si bien resulta entendible que la clase social media-baja está conformada por familias de rasgos mestizos, las cuales personifican el prototipo femenino de mayor uso («la mujer en desgracia»), se sugiere un análisis de mayor complejidad al tratar de representar por completo las personificaciones femeninas hispanoamericanas de los siglos XIX y XX.

Por último, vale indicar que la publicación de Lourdes Ortiz lleva consigo el inciso de exponer las representaciones femeninas de la literatura hispanoamericana. En dicho orden, es notable el compendio articulado por múltiples títulos literarios con una riqueza diversa de mujeres heroínas, pero la mayor cantidad de referencias de obras literarias y personajes ficcionales son de origen mexicano. Hubiera sido interesante una mayor participación de escritos extranjeros; aun cuando aparezcan referencias a títulos de Perú, Chile o Colombia, son breves y se analizan en menor medida. Esto resulta contraproducente cuando existen muchos personajes que poseen características similares a los prototipos abordados; además, desde nuestra lectura, el contexto sociocultural no debería explicarse constantemente mediante la comparación de la coyuntura sociocultural de México con la de Latinoamérica. Por ejemplo, algunos subcapítulos o subapartados son dedicados con exclusividad al país referido, y aunque puede haber coincidencias sobre la construcción, el origen y el manejo de personajes femeninos, también es necesario un enfoque particular de cada contexto nacional al igual que un abordaje general como el ya planteado.

Stephannie Paucar Calderon
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
stephannie.paucar@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0009-8032-362X

Susti, Alejandro (editor). *Algo de él queda y será entregado a los demás. Sebastián Salazar Bondy: Ensayos en torno a su obra*. Lima: Editorial Horizonte, 2024, 273 pp.

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.234

El 4 de febrero de 2024 se conmemoró el centenario del natalicio de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), autor multifacético y cuya escritura abarcó diversos géneros, como la poesía, el ensayo, el artículo periodístico y la crónica. Por eso, el año pasado motivó la publicación de varios títulos suyos: *Crónicas desde Europa (1956-1957)* (Universidad de Lima) y *Una afilada aguja. Antología poética* (Peisa), ambos editados por Alejandro Susti, yerno del autor y principal divulgador e investigador de su obra. A esta lista se suma la reedición de *Pobre gente de París* (Pesopluma), la única novela que publicó originalmente en 1958, y el libro que presentamos ahora, *Algo de él queda y será entregado a los demás*, que tiene por objetivo plantear distintas reflexiones sobre su producción literaria, ensayística y periodística, que nos recuerdan el autor prolífico y versátil que fue.

En cuanto a su estructura, el libro se divide en dos secciones, la primera reúne doce ensayos que estudian la obra de Sebastián Salazar Bondy (en adelante SSB) desde diferentes perspectivas y la segunda incluye tres testimonios de importantes figuras de la cultura peruana que compartieron una gran amistad con el autor: Abelardo Oquendo (1930-2018), Javier Sologuren (1921-2004) y Blanca Varela (1926-2009). Sobre la primera sección, seguimos la lectura que plantea Alejandro Susti en la «Presentación» al clasificar los ensayos según los géneros literarios que estudian: (1) el teatro de SSB, que contiene los trabajos de Ernesto Barraza Eléspuru, Ernesto Ráez Mendiola y Luca Valle Salazar; (2) aquellos que abordan *Lima la horrible*, y allí encontramos los textos de Peter Elmore y Wiley Ludeña Urquizo; (3) la poesía de SSB, que es explorada por Alex Morillo Sotomayor e Ina Salazar; y (4) la narrativa del autor, que es estudiada por Violeta Barrientos Silva, Carlos Schwalb y Audrey Louyer. Sobre los textos restantes, el de Alejandro Susti y el de Thomas Ward, el primero reconoce que se asemejan porque «abordan temas recurrentes en las reflexiones del autor sobre la cultura peruana» (p. 23).

A continuación, presentaremos cada artículo a fin de reconocer sus aportes y resaltar los vasos comunicantes que los relacionan. El primero de los textos que aborda el teatro es «Sebastián Salazar Bondy y el surgimiento de una nueva dramaturgia peruana ‘de lo marginal’ en la década de 1960» de Ernesto Barraza Eléspuru, quien estudia no

solo la obra dramática del autor, sino también su papel como impulsor del campo artístico y difusor de ideas y obras teatrales, lo que fue posible gracias a su labor periodística. Adicionalmente, contextualiza y argumenta la influencia que tiene la producción de SSB en varios dramaturgos de los años 60: Hernando Cortés (1928-2011), Juan Rivera Saavedra (1930-2021), Víctor Zavala (1932-2021), Gregor Díaz (1933-2011), Sara Joffré (1935-2014) y César Vega (1936). Barraza coincide con Ernesto Ráez Mendiola, autor del ensayo «Sebastián Salazar Bondy y el teatro: diálogo íntimo con la Patria» en tanto ambos investigadores sostienen estudios transversales que recorren múltiples obras del autor, hecho que les permite reconocer varias de sus características: la crítica social, el uso de un lenguaje urbano y la presencia de personajes marginales como protagonistas.

A diferencia de los anteriores, el último ensayo de este primer grupo, «Sebastián Salazar Bondy entre la Grecia antigua y el Perú contemporáneo: *Ifigenia en el mercado*», de Luca Valle Salazar, es un estudio comparativo entre el texto del autor peruano e *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Para sus fines, incluye en su análisis las ideas que plantea SSB sobre el teatro en su obra periodística, como la influencia de Bertolt Brecht (1898-1956), quien precisamente rescata elementos del teatro griego. En sus conclusiones, el crítico señala que los logros del autor peruano radican en problematizar originalmente el modelo clásico e incluir elementos peruanos y limeños, así como el idiolecto de sus personajes. En efecto, refuerza la originalidad señalada por Ráez Mendiola y Barraza Eléspuru.

El segundo grupo de ensayos se centra en *Lima la horrible*, que es, desde su primera edición publicada en México en 1964, la obra más comentada de SSB, por lo que resulta necesario que las dos lecturas enfocadas en el ensayo planteen nuevas posibilidades de exploración. La primera es «*Lima la horrible*, de Sebastián Salazar Bondy: Un ensayo verbal y visual» de Peter Elmore, quien profundiza en la importante relación entre la prosa del autor y las fotografías de Jesús Ruiz Durand con el objetivo de denunciar por ambos frentes —el narrativo y el artístico— la imaginería y los espacios de la Arcadia Colonial presentes en Lima. La reflexión sobre este imaginario es continuada en «La Lima de Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible*» de Wiley Ludeña Urquiza, pero esta vez en aras de proponer la lectura de la Lima ideal que despliega el libro como respuesta a la representación melancólica de la burguesía: «una ciudad pequeña, sin gentes atiborradas, de controlado silencio, de habitantes cultos y decentes, así como de una traza de curvas y diversos encuadres urbanos» (p. 91).

El estudio de la lírica de SSB es el eje del segundo grupo de ensayos. El primero, «La espacialización de la poesía en la *teoría lírica* de Sebastián Salazar Bondy», de Alex Morillo Sotomayor, se encarga de rastrear, organizar y evidenciar la propuesta teórica que dicho escritor plantea en sus artículos periodísticos, los cuales se refuerzan con la su propia obra lírica. Esta línea es complementada por Ina Salazar en «La poesía como inmemorial convite», texto en el que se analiza transversalmente la obra del autor y su participación en la construcción del canon poético peruano con las antologías *La poesía contemporánea del Perú* (1946), la cual fue preparada junto con Jorge Eduardo Eielson y Javier Sologuren, y *Antología general de la poesía peruana* (1957), editada con Alejandro Romualdo. De tal modo, ambos textos se convierten en referentes necesarios para las investigaciones posteriores que aborden su producción poética.

Con respecto a la narrativa de SSB, son tres los ensayos que analizan específicamente este género y se enfocan en dos de sus obras: el libro de cuentos *Náufragos y sobrevivientes* (1954) y sus microrrelatos seleccionados en la antología *Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno* (2018), editada por José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Susti. La primera obra es abordada por Violeta Barrientos Silva en «Una mirada de género en el libro de relatos *Náufragos y sobrevivientes* de Sebastián Salazar Bondy», trabajo en el que reconoce el lugar protagónico de las mujeres en los relatos y, además, la crítica patente del autor contra la sociedad limeña respecto de su clasismo y sexismo. Tanto Barrientos, en su texto crítico, como Susti, en su prólogo al volumen, señalan que es posible extender este análisis y profundizar en la obra ensayística y periodística de SSB. La siguiente lectura corresponde a Carlos Schwalb con «Lima como protagonista en *Náufragos y sobrevivientes* de Sebastián Salazar Bondy», trabajo que coloca como centro de su análisis a la ciudad representada y a los espacios que la habitan. Así, en los tres cuentos abordados, desarrolla el papel protagónico del entorno para determinar posiciones de clase y poder entre los personajes. Particularmente diferente de los trabajos anteriores, es el texto de Audrey Louyer, «Pentálogo del perfecto microcuentista: declinaciones del registro fantástico en siete textos cortos de Sebastián Salazar Bondy», ya que, aparte de estudiar sus microrrelatos, profundiza en las características de lo fantástico que estos poseen. De ahí la importancia de que organice su ensayo en cinco preceptos que cumplen los textos de SSB, pues demuestra que son textos con una maduración y consciencia ajena a obras menores, lo que sorprende al considerar que no recibieron la atención de la crítica.

El penúltimo ensayo que trataremos es «Cultura, identidad nacional y arte realista en la obra de Sebastián Salazar Bondy», de Alejandro Susti, que es el texto más ambicioso y extenso del conjunto. En primer lugar, contextualiza su prosa periodística para introducirnos al debate sobre la relación entre artista y sociedad durante los años 50 y 60. Esta relación es de crucial importancia para el rol que asume SSB en el campo artístico y literario, pero también para comprender a sus referentes más cercanos, como son el Inca Garcilaso de la Vega —cuya relación con SSB analiza Thomas Ward— y César Vallejo. En segundo lugar, Susti sintetiza una serie de conceptos vitales para comprenderlos desde una perspectiva más amplia y transversal: «cultura», «identidad nacional», «arte realista» y «novela realista». Por otro lado, el último ensayo del volumen es «Sebastián Salazar Bondy y el patriotismo espiritual de Inca Garcilaso de la Vega», de Thomas Ward, quien parte del análisis de artículos periodísticos y de la edición y selección de los *Comentarios reales de los incas* que publica SSB en 1964. El objetivo de su estudio es profundizar en la relación entre el autor y el indigenismo, pero más específicamente, en el incaísmo que vincula con la búsqueda de una identidad nacional.

Como mencionamos al inicio, el libro incluye tres testimonios que nos recuerdan las palabras de José María Arguedas que dan título al libro; a su vez, cada uno es una confesión de parte que demuestra la actualidad que mantuvo (y mantiene) la obra y la labor de SSB desde la perspectiva de sus contemporáneos: Abelardo Oquendo, Javier Sologuren y Blanca Varela. Para finalizar, cabe resaltar esta colección de ensayos y testimonios como un libro clave en la bibliografía sobre SSB. Esto se debe a que abarca todos los géneros cultivados por el autor y a que se trata de un volumen que da luz a nuevas investigaciones, a las cuales debieran sumarse textos suyos poco estudiados como la novela *Pobre gente de París* y su prosa periodística enfocada en el libro, la edición y la lectura. Por último, urge reconocer que muchos de los problemas que el autor critica o advierte en sus obras continúan latentes en la sociedad peruana, situación que nos debe movitar a seguir sus pasos y a conservar la esperanza que brindó como legado.

Christian Bryan Cachay Luna
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
chrisbryancl@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-8781-4389