

# “Un combate más antiguo”: Apropiación cultural y opción decolonial en *Las armas molidas*, de Juan Ramírez Ruiz

Guerrero de un combate más antiguo  
que el oleaje de los mares- eslabonado  
a los cadáveres recientes (...)

Juan Ramírez Ruiz

---

ANDRÉS LÓPEZ VELARDE  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

**L**as *armas molidas* (1996), tercer y último poemario de la obra édita de Juan Ramírez Ruiz (Chiclayo, 1946 – Virú, 2007), es un largo y ambicioso libro de poemas que ofrece una original propuesta lírica, inspirada en la matriz cultural andina, cuya naturaleza multidimensional intenta reunir lo visual

(a través de una renovadora iconografía y colores) con lo auditivo (por medio de una peculiar fonología y música) y lo escrito (en una dislocada dicción alfabética en lengua castellana).

Como su título lo sugiere, este poemario desarrolla, en líneas generales, un recorrido que constata la violencia, representada por el símbolo de las armas, en un prolongado

estado de guerra que ha afectado al país (Perú) desde un remoto pasado hasta el presente. Un rumbo que, además, evoca distintas épocas históricas del territorio patrio para señalar las luchas —no siempre reconocidas por la historia oficial— que intentan destruir o demoler las fuerzas opresoras y explotadoras del orden colonial, del estado republicano y del sistema capitalista.

En los años recientes, este volumen ha comenzado a suscitar el interés de la crítica<sup>1</sup>, en la que ya se ha propuesto una interpretación en clave decolonial (Chueca 2014). No obstante, dentro de ese mismo abordaje, creemos que todavía hay aspectos —como los procesos de apropiación cultural— que no han sido enfatizados suficientemente, y que constituyen nuestra propuesta de estudio.

### 1. LA PERSPECTIVA DECOLONIAL EN *LAS ARMAS MOLIDAS*

Desde inicios de los años noventa del siglo pasado, gracias a las propuestas y desarrollo de una comunidad argumentativa de intelectuales latinoamericanos, conocida como el grupo Modernidad/Colonialidad<sup>2</sup>, hoy la disciplina literaria cuenta con un marco conceptual y un vocabulario que permiten describir, analizar y formalizar sentidos y estrategias discursivas en obras literarias, en general; y líricas, en particular.

La óptica del análisis decolonial, en términos generales, requiere, en principio, identificar un contexto colonial en el que se encuentre inmersa la obra en estudio. En otras palabras, es necesario reconocer una situación de poder en que se observe una matriz opresora, hegemónica, que ejerza presión o dominio sobre un sujeto o mundo representado en el cual, además, se perciba a contrapelo la intención de, por lo menos, *desprenderse* de dicha matriz y, en el caso más esperado, contraponer una lógica-otra; es decir, no otra lógica bajo las mismas reglas imperiales,

sino un mundo-otro que represente una racionalidad contrahegemónica<sup>3</sup>.

Dicho esto, podemos sintetizar la interpretación decolonial de *Las armas molidas* ya realizada por la crítica (Chueca 2014) en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, el proyecto lírico de Ramírez Ruiz configura una reescritura de la Historia oficial del Perú al rescatar heroísmos

lógica que, más bien, busca visibilizar los esfuerzos y luchas de indígenas y otros mestizos.

En segundo lugar, frente al dominio hegemónico de la escritura alfabética occidental, *Las armas molidas* opone un nuevo sistema de escritura inspirado en la cosmovisión andina, entendido como una racionalidad-otra que concibe al registro escritural desde un ámbito multidimensional que incorpora logogramas, grafemas, representaciones distintas de sonidos, colores y una intensificación del valor semántico de sus enunciados. En otras palabras, ante la violencia epistémica que se ejerce al ubicar a la escritura alfabética como única forma de representación simbólica, desconociendo y menospreciando formas ancestrales de representación y conocimientos en esta parte del mundo, se contraponen la llamada “escritura Hanan”, como una vía de acción contrahegemónica creada a partir de “la concepción simbolizada por las dimensiones Hanan, Kay y Uku Pacha” (Ramírez 1996: 190).

En tercer lugar, la propuesta global de leer *Las armas molidas* como un proyecto de reescritura poética nacional apunta a rescatar o reivindicar “formas de pensar el país radicalmente distintas a las hegemónicas” (Chueca 2014: 284). Plantea no solo reescribir la Historia oficial del Perú y ofrecer una nueva escritura, sino poner en primer plano modos de percepción, comprensión y conocimiento, desestimados o subalternizados por la razón occidental. Solo a través de esa subversión de saberes, se espera alcanzar un horizonte utópico que restaure la paz, la justicia y la libertad.



Juan Ramírez Ruiz.  
Foto: Arturo Rodríguez.

invisibilizados por otros programas emancipadores conformados, por ejemplo, por los héroes canónicos de la independencia peruana y de la guerra del Pacífico. Esta operación se entiende como una estrategia de *desprendimiento* de esa colonialidad del saber impuesto por la Historia oficial del país y una *apertura* hacia una

## 2. LA APROPIACIÓN CULTURAL COMO ESTRATEGIA DECOLONIAL DE REPRESENTACIÓN

Si bien la categoría decolonial de *pensamiento fronterizo* alude a una operación cognitiva que, dentro de una situación colonial, discurre entre fronteras culturales, reorganizando o mezclando saberes propios y ajenos provenientes de disímiles tradiciones (como la andina y la occidental, por ejemplo); su denominación no parece enfatizar la *capacidad de decisión o la potestad* que tiene un productor cultural para seleccionar, re-elaborar y re-insertar artefactos culturales en nuevos escenarios de producción y consumo<sup>4</sup>. Y no es que no requiera hacerlo, pues bastaría recordar cómo Mignolo (2008), quien acuñó el concepto en cuestión, describió la manera en que Guamán Poma de Ayala (cuya obra es una de las fuentes que constituyen la genealogía del pensamiento decolonial) *se apoderó* de los principios del cristianismo para elaborar su propuesta de un buen gobierno o un “buen vivir”<sup>5</sup>.

En consecuencia, propongo recoger la categoría de *apropiación cultural*, proveniente del ámbito de los estudios culturales latinoamericanos, como un concepto con el que la teoría decolonial debería establecer una alianza provechosa para captar esas intenciones que apuntan a un *empoderamiento*<sup>6</sup> del productor cultural, incluso en escenarios que van más allá de la diferencia colonial<sup>7</sup>. En este sentido, un rasgo que distinguiría a la apropiación cultural del pensamiento fronterizo, sería que mientras este fue propuesto como una categoría que refiere una racionalidad-otra proveniente de *grupos o sujetos subalternos* en relación crítica contra una cosmología imperante y opresora; aquella es una categoría que refiere procesos de mezcla que pueden ser realizados

por grupos o sujetos *de diversa ubicación jerárquica (tanto subalternos como hegemónicos)* en una relación de poder o de cualquier otra índole. Como muestra de la versatilidad de este último concepto, en el último apartado de este trabajo, señalaré un caso de apropiación cultural llevado a cabo no por el sujeto dominado, sino por el dominador en un contexto histórico colonial<sup>8</sup>.

En la tradición literaria latinoamericana, ha habido casos especialmente notorios de apropiación cultural como, por ejemplo, en las prácticas del movimiento antropofágico en el Brasil de los años veinte del siglo pasado que, en su intento por consolidar una literatura autóctona, empleó el principio de incorporación/digestión para retener lo que le servía de las formas artísticas extranjeras y descartar el resto (Bastin *et al.*, 2004: 76; Scharlau 2004: 22). En el ámbito peruano, el aire vanguardista en la propuesta estética de Gamaliel Churata ofrece también muestras de apropiación cultural en la elaboración de la llamada lengua “kuica”, que se apropia del sistema escritural español para producir una lengua híbrida, en un proceso de mezcla que pone en contacto a la cosmovisión andina con la cultura occidental (Usandizaga 2009; Espezúa 2017). Este legado vanguardista, con el que la obra de Ramírez Ruiz dialoga, sin duda merecería un desarrollo posterior. Dicho esto, el modelo de apropiación cultural que suscribo para este trabajo es el propuesto por el crítico chileno Bernardo Subercaseaux (1988), ya que...

más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que

pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio. (130).

## 3. APROPIACIÓN CULTURAL EN LAS ARMAS MOLIDAS

En *Las armas molidas*, las operaciones de apropiación cultural se manifiestan en distintos momentos y niveles. Uno de ellos, por ejemplo, es a través de la incorporación de referentes de la cultura modernizadora de la tecnología occidental en el diseño de la escritura Hanan. De ahí que el autor explique que en la matriz tetrasimbólica legada por el cronista aimara Juan Santa Cruz Pachacuti, encuentra símbolos ordenadores cuya presencia persiste “en los objetos del saber incluso de la cibernética cultura contemporánea” (Ramírez 1996: 192). Dicha escritura no solo serviría para componer poesía, música o inventar colores, sino para diseñar, entre otras cosas más, “software geométricos” (Ramírez 1996: 194). En los poemas que componen el libro pueden leerse, también, versos que incluyen “chips bióticos”, “radares” (en “Fragmento de una Canción para Conversar de Cerca”) o “el láser” (en “Cambio de Tiempo”).

Otro nivel en que puede identificarse un proceso de apropiación cultural es en la organización del poemario. Marithelma Costa (2021) no solo ha señalado la correspondencia de la estructura tripartita de *Las armas molidas* con la cosmología andina que divide al mundo en las

dimensiones Uku, Kay y Hanan Pacha, respectivamente; sino que ha equiparado a esta con la división tripartita del Infierno, Purgatorio y Paraíso, de la *Comedia* de Dante. Por su parte, Chueca (2014) ha notado también que la distinta numeración que presentan los dos primeros índices del libro promueve un rol más activo en el lector para crear su propio itinerario de lectura; lo que evoca el “Tablero de dirección” de la novela *Rayuela*, de Cortázar, que invita al lector a elegir entre dos posibilidades de lectura. En ese sentido, podría también señalar que el tercer índice del poemario, dedicado a exponer las fuentes a las que acudió el autor para componer sus “andigramas” y a explicar las partes que constituyen la “huella” de la escritura Hanan, evocan las notas de *La tierra baldía*, que T. S. Eliot añadió al final de su obra con fines filológicos y explicativos similares. Por tanto, puede considerarse a *Las armas molidas* como un libro que se ha apropiado de ciertos elementos estructurales de determinadas obras de la literatura occidental para organizar su propio diseño.

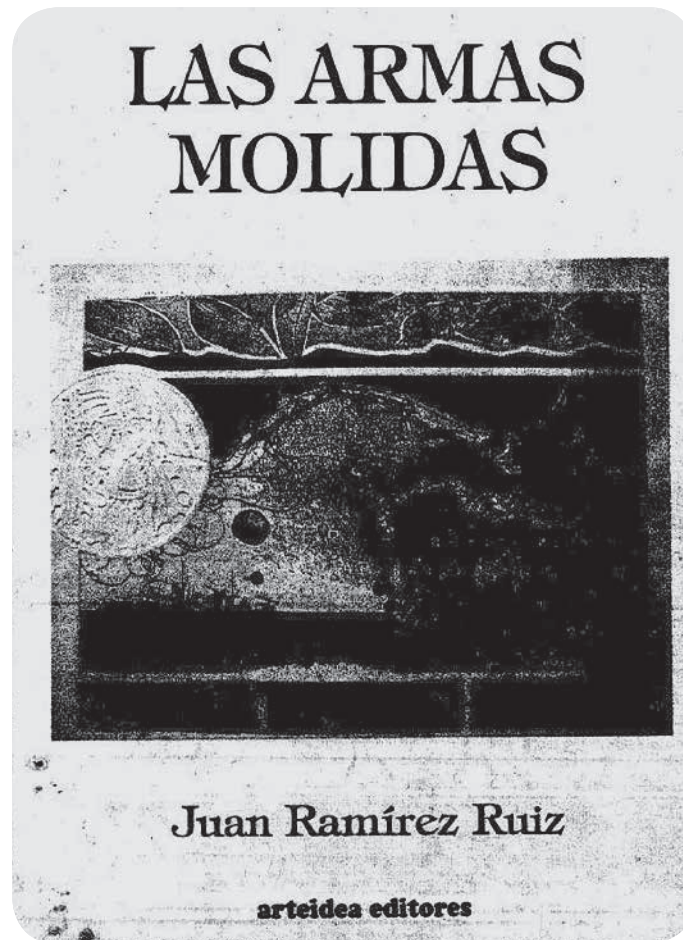
Un tercer nivel en que se dan operaciones de apropiación cultural es en el mismo mundo representado en el poemario. El volumen ofrece muestras de ello en diferentes momentos. Una que se presenta en la primera parte, en el poema “Saludo a los Destinos del Sol”, cuando el yo lírico, previamente autoidentificado como “el Golondrino”, enuncia lo siguiente:

Oh sol, sol, **mi mente firma**  
**[el vuelo golondrino**  
 porque **sigue aquí, y reparte**  
**[mis sus milagros** como ratos  
 y **mis, sus puertas** sin, **+como**  
**[volantes,** y se llama  
 se llama se llama se llama se llama<sup>A</sup>

como un sujeto que no solo recibe significados foráneos (de la cultura árabe, vasca o irlandesa), sino que es capaz de devolver significados adaptados, transformados, reelaborados; es decir, *apropiados*. Se trata de una operación que sería característica de las culturas sudamericana y chicana, que suelen habitar fronteras culturales y estar acostumbradas a procesos

de hibridación, como bien se sabe, especialmente, a partir de la obra de García Canclini (1990). Esta versatilidad de la figura del Golondrino parece coincidir, por un lado, con esa “cualidad múltiple” que Víctor Vimos (s/f) le atribuye al reconocer que “por momentos (...) su filiación es con los campesinos, obreros, cachueleros..., y en otros (...) su filiación es árabe, vasca, polinesia” (s/n). Mientras que, por otro lado, el Golondrino ejerce su inherente condición mudable o de permanente cambio cuando se le vincula con el sujeto campesino sin tierra que desciende a la costa para realizar un trabajo eventual de siembra (Mora 2020). Esta intrínseca inconstancia, asimismo, se verifica al interpretar a la versión femenina del

ave en cuestión como un capital oportunista de trabajo que trae un bienestar material (pero temporal) a la vida de los seres humanos en un contexto de extracción minera, propia de la economía capitalista<sup>10</sup>, como puede entenderse a partir de los siguientes versos: “Gota de granito exprimido, una Golondrina;/ (...) aparece una vez en cada vida/ y (una vez) nos completa con milagros/ con milagros que practican realidades.” (Ramírez 1996: 29).



Portada de *Las armas molidas*.

A. golondrino árabe g. vasco  
 [g. irlandés  
 he allí, allá están, **vienen de**  
**[significar**  
 g. inui g. suramericano g. chicano  
**vienen de significar y van**  
**[a significar! (38-39)<sup>9</sup>**

En los fragmentos citados, es posible entender que el personaje del Golondrino, se autoconcibe

En la segunda parte del volumen, aparece otro ejemplo de apropiación cultural en el poema “Perfusión en el Sur” cuando se enuncia lo siguiente:

**Oeste trizado en el Sur da esculturas de Norte.- da proyectos de don y libros** que colocan ojos

Pero **Sur que no erupciona [espejos tampoco repite** un dibujo de [ahora mismo- **no fabrica ropa a pedradas y no rompe sembríos** en las [pampas. (...)

**Sur** parado sin ninguna caída (...)  
**corta al Perú preciso con [por y sin los Oestes** de su destino [matemático (104)

La apropiación cultural se representa cuando, desde un punto cardinal plenamente identificado con el origen cultural desde el que se enuncia (el Sur, con relación de sinécdoque con Perú), el yo lírico manifiesta una productividad que se obtiene a través de la re-elaboración, re-utilización o apropiación de los aportes de la cultura occidental: “Oeste trizado en el Sur/ da esculturas de Norte.-/ da proyectos de don/ y libros que colocan ojos”. La sugestiva imagen, que evoca la obra del sociólogo chileno José Joaquín Brunner (1988), parece no solo referir una provechosa, original y lúcida (re)creación de artefactos culturales (“esculturas”, “proyectos”, “libros”), sino que aclara que tal producción se realiza sin cometer actos de violencia (“Sur que no erupciona espejos”, “no fabrica ropa a pedradas/ y no rompe sembríos en las pampas”) ni imitaciones (“tampoco repite un dibujo”). En suma, se

enfatisa que la creatividad u originalidad del Sur (Perú) se genera sobre la base de una apropiación que toma y deja, selecciona y descarta, elementos de diversa procedencia cultural en un proceso en que lo local y lo occidental interactúan, entrecruzándose (“Sur... corta al Perú... con por y sin los Oestes de su destino”).

En la última parte de *Las armas molidas*, se presenta otra muestra de apropiación cultural en el poema “Cambio de Tiempo”, cuando se reconoce que, si bien es necesario e importante tener presente los saberes originarios de nuestras culturas ancestrales (“Las raíces; eso nunca olvidaremos”) (170), el verdadero cambio que propugna el mundo Hanan al que aspira llegar el hablante poético, reconoce la coexistencia de múltiples fuentes culturales que nutren la propia identidad:

Un balde de agua **del Pacífico**, [una jarra de agua **atlántica**, varios porongos de [agua índica (y **del mediterráneo**) eso no debe quedarse, **eso [llevaremos;** pero antes **hay que lavarlos [pronto- de inmediato**, ahora. (170)

Creo que hay un proceso de apropiación cultural descrito en el pasaje citado porque, en primer lugar, se insertan referencias a múltiples orígenes provenientes no solo de la cultura occidental europea (el océano Atlántico y el mar Mediterráneo), sino universal (a través del océano Índico, que alude a las costas de África, Asia y Oceanía) para, enseguida, reconocer que son elementos que serán recibidos por la cultura local (“eso llevaremos”) no sin antes adaptarlos, transformarlos, re-elaborarlos; en suma, *apropiarse* de ellos haciéndoles perder parte de sus sentidos originales para recodificarlos

con otros nuevos y, así, puedan formar parte de una episteme-otra (“hay que lavarlos pronto- de inmediato”).

#### 4. ¿UNA OPERACIÓN DECOLONIAL FALLIDA?

El proyecto decolonial de *Las armas molidas* se fundamenta en contraponer una racionalidad-otra, sobre la base de la cosmología andina, para desprenderse de la colonialidad del poder y del saber impuesta en una larga historia de violencia física y epistémica. Dicha lógica-otra se concretiza en la apertura hacia un mundo utópico radicalmente distinto, cuyo trayecto, junto con el de la huella de la escritura Hanan, se despliega a lo largo del poemario, en palabras del autor, “con el trasfondo de la concepción simbolizada por las dimensiones Hanan, Kay y Uku Pacha” (Ramírez 1996: 190). Sobre este punto, la crítica en torno a este libro (Delgado 1999; Costa 2021; Chueca 2014; Vimos s/f) ha establecido la correspondencia entre cada una de las tres partes del volumen, respectivamente, con la consabida estructura tripartita andina. La postura de Vimos (s/f), sin embargo, merece una mención aparte pues él toma distancia de la lectura mayoritaria de la crítica que, según este autor, parece haber tomado a los espacios del mundo andino como un marco de fondo neutral, “ajeno al acontecimiento textual que opera en ellos” (s/n). Para el crítico ecuatoriano, la relación entre la estructura tripartita andina y la del poemario entero involucra “una forma compleja de movilización de la escritura” (s/n) que se concretiza en dos tipos de desplazamiento. El primero, horizontal, se da a través de todo el volumen entre las dimensiones Uku, Kay y Pacha; pero no de manera lineal, sino simultánea, individual y complementaria, lo que aporta ambigüedad al trayecto de enunciación lírica. Mientras que

el segundo desplazamiento, vertical, se da entre Hurin y Hanan, donde el primero está ocupado por la guerra y los lazos con la vida, la creación y la fertilidad, que están dañados, pero exhibidos en oposición a Hanan, en la que la creación escritural emerge de nuevos nexos con la vida, la reproducción y la fertilidad (Vimos s/f).

Sin embargo, ¿qué podría pensarse si dijéramos que existen otras versiones de esa organización tridimensional del mundo, según la cosmovisión andina? Versiones que ya no nos hablan de tres sino de cuatro dimensiones. Ya no se trataría solo del mundo subterráneo (Uku), del mundo habitado por los seres de la naturaleza (Kay) y el mundo superior de la energía cósmica (Hanan), sino también del Hawa Pacha, el mundo del espacio exterior, de los sistemas galácticos invisibles, pero existentes. Esta es la versión revelada por los investigadores García y Roca (2017), quienes añaden, además, que “durante la conquista, los extirpadores de idolatrías hicieron desaparecer este mundo uránico —primero en la escala cósmica—, en su afán de imponer la trilogía religiosa del cristianismo y toda su cosmogonía, a los pueblos vencidos” (23-24).

¿Qué implicancias sugiere lo que acabamos de apuntar? ¿*Las armas molidas* es un poemario compuesto sobre la base de una organización tripartita andina que ahora parece revelarse como una forma colonizada impuesta por el afán evangelizador de los colonizadores hispanos? ¿Cómo sustentar el proyecto decolonial de la obra de Juan Ramírez Ruiz cuando el autor parecería haber empleado, paradójicamente, formas ya colonizadas? ¿Se trataría, entonces, de una operación fallida? Creemos que no. En primer lugar, porque es lícito suponer que el autor desconocía estos hallazgos (quizás por su escasa difusión) al momento de componer su poemario. En segundo lugar, porque aunque

supiéramos ahora que la estructura tripartita andina estaría incompleta como consecuencia de una *apropiación cultural* por parte de los extirpadores de idolatrías, es posible encontrar evidencias de elementos del Hawa Pacha omitido en la organización estructural del poemario. Ofrecemos una pequeña muestra a continuación:

El rumbo (huella que perfora  
[**la galaxia**])  
radica entre los ojos y en el suelo  
[seco (20)]

Devuelve las calles y **los astros**  
que prosiguen como tumbas  
[clandestinas]

Devuelve **la luz astral** si no  
[viene  
de más debajo de las delicadas  
[raíces terrenales... (65)]

**La red astral** que pega su mi  
[retrato  
al amanecer y a los crepúsculos;  
[el rumbo (111)]

Con el suelo trenzado al  
[amanecer,  
sosteniendo la blancura y **el**  
[**planeta**  
Hanan estaba en el No Año  
[aprendiendo la canción  
*Los Golondrinos Vigilan el Sembrío*  
[**Sideral** (130)]

El suelo es goma, goma;  
y cadena de **planetas**, la  
[nación... (161)]

Inglaterra gritó mañana: “Vete  
[de mi mundo  
Suramérica, tú trajiste **el agua**  
[**astral**];  
Recógela ahora en una bolsa  
[plástica” (161-162)]

Como se ha podido apreciar, el yo lírico es plenamente consciente de la existencia de componentes del

mundo del espacio exterior, de los sistemas galácticos invisibles para el simple ojo humano como la galaxia, los astros, la red astral o los planetas. Parecería incluso indicarse que el mundo Hanan es la base que sustenta a los cuerpos celestes planetarios del Hawa (“**sosteniendo** la blancura y **el planeta / Hanan estaba** en el No Año aprendiendo la canción”); el rumbo lírico que inicia en Hurin y llega hasta Hanan, parece alcanzar e impactar, en realidad, el mundo Hawa latente en el libro (“**El rumbo** (huella que **perfora la galaxia**)”); y también se llega a representar metafóricamente a la nación como una “cadena de **planetas**”.

Por último, frente a la aparente omisión del Hawa Pacha<sup>11</sup>, creemos que el giro decolonial se sigue verificando en el pensamiento fronterizo que despliega el hablante poético al expresar, en distintos pasajes, su desprendimiento de las reglas imperiales de la violencia a partir de valores de una cosmología-otra, que sigue siendo andina aunque posea elementos invisibilizados por la colonialidad del poder, y que sigue apuntando hacia las alturas de Hanan:

**¡Están cambiando las alturas!**

(...)  
¡Brillos palpitan en las calles  
[nuevas  
y el cataclismo que no derriba  
**sube lo que elige-** baja lo  
[que deja  
y respira desde las pampas con  
[sembríos  
que por fin acaban de llegar!  
(...)

**las partes del esplendor se elevan más aún**  
y las partes de maldad se bajan  
[aún más!  
(...)

**¡Salta la grandeza** donde no  
[la habían encontrado! (113)]



## Notas

- 1 Especialmente, a partir de *Revelación en la Senda del Manzanar: homenaje a Juan Ramírez Ruiz* (Pakarina Ediciones, Hawansuyo 2016), volumen que recoge una serie de aproximaciones críticas sobre la obra del autor; entre las que hemos recogido para este trabajo la de Marithelma Costa (2021 [2009]).
- 2 Para una visión de conjunto del proyecto *Modernidad/Colonialidad* o del giro decolonial, véase, entre otros, el trabajo del antropólogo colombiano Arturo Escobar (2003).
- 3 Esta apretada síntesis de la estrategia de lectura decolonial, la hemos elaborado, principalmente, a partir de la propuesta seminal de Quijano (2014 [1992]), donde los conceptos de desprendimiento y apertura hacia otra racionalidad son fundamentales para realizar el giro decolonial; y asimismo algunas declaraciones de Mignolo (2019) en su conferencia-homenaje a Quijano.
- 4 Recordemos que Mignolo (2008) define al pensamiento fronterizo como “el método del pensamiento y la opción decolonial [que se ejerce al] desprenderse de las reglas imperiales (en el conocimiento, la política, la subjetividad, etc.) y re-organizarlas en cosmologías que provienen de memorias y categorías de pensamiento ajenas a la cosmología griega, a la cosmología cristiana y a la cosmología secular de Occidente a partir de la Ilustración” (252).
- 5 Así lo expresa Mignolo (2008) en su manifiesto decolonial: «“Cristianismo” en el argumento de Waman Puma es equivalente al de “democracia” en la pluma y la palabra de los zapatistas: la democracia no es propiedad privada del pensamiento y la teoría política de Occidente, sino un principio de convivencia, de buen vivir, que no tiene dueño. Waman Puma se *apoderó* de los principios cristianos a pesar de y contra los malos cristianos» (262). (La cursiva es mía).
- 6 Recuérdese que el manifiesto decolonial establece que “el empoderamiento es el horizonte del pensamiento de-colonial (y no la “verdad”)” (Mignolo 2008: 253).
- 7 Entiendo las reservas o distancias que la opción decolonial—que es la propuesta particular de Mignolo—ha tenido o mantenido con las contribuciones de los estudios culturales latinoamericanos (Mignolo 2003: 112; 2007: 165), pero no sería la primera vez que se estaría proponiendo alianzas con genealogías de pensamiento distintas del paradigma decolonial, puesto que el mismo teórico argentino declaró que el pensamiento fronterizo estructuraba un sentido a partir de una “doble conciencia”, una “doble crítica” que operaba sobre el imaginario del mundo moderno/colonial al establecer alianzas “con la crítica interna, la crítica monotemática de la modernidad desde la perspectiva de la propia modernidad (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Marx, Freud, Derrida), al tiempo que marca la diferencia irreductible del pensamiento fronterizo como una crítica desde la diferencia colonial” (Mignolo 2003: 152).
- 8 Para sumar otros ejemplos a favor de nuestra propuesta, señalo la interpretación en clave decolonial de algunos cuentos borgeanos que realizó Dwyer (2018) quien, aunque no la presenta como una categoría o concepto teórico, emplea la expresión “apropiación colonial” para describir una práctica de violencia epistémica representada en el cuento “El informe de Brodie”: “La estrategia literaria de Borges como cambiar nombres es claramente diseñada para simbolizar la cruda realidad de la **apropiación colonial**, ya que el cambio de nombre clasifica a los Mlch como seres subhumanos a los que solo se les permitiría entrar en la ‘historia verdadera’ cuando se publicara el testimonio etnográfico de Brodie” (102). (Énfasis mío).
- 9 Citas tomadas de Ramírez Ruiz (1996). Los resaltados son míos.
- 10 En el ámbito de la economía y finanzas, se llama “capitales golondrinas” a aquellos “capitales de corto plazo que manejan inversionistas extranjeros que se trasladan de un país a otro con el propósito de obtener rendimientos sobre sus inversiones” (Bolsa de Valores de Guayaquil 2012: 18). Este tipo de capitales, si bien pueden generar réditos económicos en el corto plazo, suelen ocasionar distorsiones indeseables especialmente en países en desarrollo (Diago 2011), por lo que la figura de la Golondrina en el poema podría estar asumiendo un carácter crítico de la economía capitalista.
- 11 La existencia del Hawa Pacha parece quedar demostrada con las fuentes que García y Roca (2017: 24) consignan (R. Aguilar, a partir de Bertonio y González Holguín; así como los testimonios de S. Huillca y A. Masías). Sin embargo, no hemos podido hallar otras fuentes para corroborar la afirmación de que los extirpadores de idolatrías hispanos hicieron desaparecer esa cuarta dimensión del mundo (según la cosmovisión andina) para imponer la trilogía religiosa del cristianismo. Lo que sí hemos encontrado en algunos trabajos del ámbito andino ecuatoriano que hacen referencia a la multidimensionalidad del mundo andino, es una sustitución (u omisión) del Hanan Pacha a favor del Hawa Pacha (Cachiguango 2001; Córdova 2013; Vacacela 2019). Ello podría deberse a la polisemia de la palabra hawa, cuyo significado puede referir la región alta o de arriba (el cielo, la cordillera); o, en algunos dialectos quechua, a lo exterior o externo, lo que está afuera (hawa runa significaría “afuerino” o “extranjero”) (Regan 1993). Por lo demás, las referencias relacionadas a la Pacha parecen escapar incluso de la visión cuatripartita del mundo andino. Así, Cachiguango (2001), Córdova (2013), Fernández y Michel (2014) hablan del Chaishuk Pacha (el otro mundo, morada espiritual de los ancestros).

*Bibliografía*

- Bastin, Georges, *et.al.*  
2004 “La traducción en América Latina: Propia y apropiada”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Año II, Núm. 24, pp. 69-94.
- Bolsa de Valores de Guayaquil  
2012 *Diccionario de Economía y Finanzas*. Guayaquil: Bolsa de Valores de Guayaquil. Consulta: 23 de setiembre de 2021.  
<https://bit.ly/3iomM3R>
- Brunner, José Joaquín  
1988 *Un espejo trizado. Ensayos sobre cultura y políticas culturales*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Cachiguango, Luis  
2001 “¡Wantiay...! El ritual funerario andino de adultos en Otavalo, Ecuador”, en *Chungará*, Vol. 33, Núm. 2, pp. 179-186. Consulta: 22 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/39CRIbv>
- Córdova, Nelson  
2013 *Metáfora en la Arquitectura: Cementerio integrador del ritual funerario andino de la cultura KichwaOtavalo - Ihumán Tío*. Quito: Universidad San Francisco de Quito. Consulta: 22 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3u7K82e>
- Costa, Marithelma  
2021 “Un acercamiento a *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz”, en *Blog Ancash 444: aproximaciones a Juan Ramírez Ruiz*. Consulta: 28 de abril de 2021.  
<https://bit.ly/34huLrQ>
- Chueca, Luis Fernando  
2014 “*Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz: Reescritura poética decolonial de la nación peruana en tiempos de guerra”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XL, Núm. 80, Lima-Boston, 2º semestre, pp. 283-208.
- Delgado, Alfredo  
1999 “Aproximación crítico-valorativa al poemario *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz”, en *Hybrido: arte y literatura*, Año 3, Núm. 3, pp. 59-65.
- Diago, Federico  
2011 “Capitales golondrina, su incidencia en países emergentes: Caso Colombia”, en *Dictamen Libre*, Núm. 8, pp. 53-58. Consulta: 23 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3o5IGMW>
- Dwyer, Michael  
2018 *Recorriendo el giro decolonial de Irlanda y Latinoamérica a partir de producciones literarias con énfasis en el aporte de Jorge Luis Borges*. Trabajo de grado para optar el título de Doctor en Ciencias Sociales. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. Consulta: 19 de julio de 2021. <https://bit.ly/3iqvzBi>
- Escobar, Arturo  
2003 “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, en *Tabula Rasa*, Núm. 1, Bogotá, Colombia, pp. 51-86.
- Espezúa, Dorian  
2017 “La propuesta de la vanguardia del Titikaka y la expresión americana *kuika* según Gamaliel Churata”, en *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, Lluvia Editores, pp. 317-361.
- Fernández, Francisca & Michel Francisca  
2014 “Resignificación de la muerte en los Andes: La festividad del *Wiñay Pacha* o Todas Almas en Santiago de Chile”, en *Revista Antropologías del Sur*, Núm. 2, pp. 55-65. Consulta: 23 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3EPfCiE>
- García, Federico y Pilar Roca  
2017 *Pachakuteg. Una aproximación a la cosmovisión andina*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- García Canclini, Néstor  
1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México DF: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mignolo, Walter  
2019 “Reconstitución epistemológico-estética y en los tres ejes del patrón colonial de poder”. Ponencia en Congreso-homenaje internacional “Aníbal Quijano. Descolonialidad del poder hoy. El compromiso con un legado”. Lima: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Consulta: 15 de junio de 2021. <https://bit.ly/35pdQnO>



- 2008 “La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso”, en *Tabula Rasa*, Núm. 8, pp. 243-281.
- 2007 “Introduction. Coloniality of power and de-colonial thinking”, en *Cultural Studies*, Vol. 21, Núm. 2-3, pp. 155-167.
- 2003 *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mora, Tulio  
2020 “Las armas molidas”, en *Hora Zero* (red social oficial). Consulta: 23 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3i5Zrn5>
- Quijano, Aníbal  
2014 “Colonialidad y modernidad-racionalidad”, en Palermo, Zulma y Pablo Quintero (Comps.) *Aníbal Quijano. Textos de fundación*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, pp. 60-70.
- Ramírez Ruiz, Juan  
1996 *Las armas molidas*. Lima: Artea editores.
- Regan, Jaime  
1993 “Nota sobre la ausencia de la fricativa (h) en algunos dialectos del quichua de la selva”, en *Amazonia Peruana*, Tomo XII, Núm. 23, pp. 165-171. Consulta: 23 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3AREsvy>
- Scharlau, Birgit  
2004 “Traducir en América Latina: Genealogía de un tópico de investigación”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, Año II, Núm. 24, pp. 15-33.
- Subercaseaux, Bernardo  
1988 “La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina”, en *Estudios públicos*, Núm. 30, pp. 125-135.
- Usandizaga, Helena  
2009 “El pez de oro, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”, en *América sin nombre*, Núm. 13-14, pp. 149-159.
- Vacacela, Camilo  
2019 *Museo Precolonial La Carolina. Proyecto de investigación*. Quito: Universidad San Francisco de Quito. Consulta: 22 de setiembre de 2021. <https://bit.ly/3ioNxVR>
- Vimos, Víctor  
(s/f) *Juan Ramírez Ruiz: lenguaje de sanación en Las armas molidas*. Manuscrito inédito.

