

ESPINELA

Revista de Literatura - PUCP

ISSN: 2409-7047 (Impresa)

ISSN: 2955-8166 (En línea)

AÑO 12 - NÚMERO 12 - NOVIEMBRE 2024



Torre (2009). Óleo sobre lienzo de Yenny Alcántara (Puno, 1957).

ENSAYOS SOBRE EL ESPAÑOL AMERICANO EN LA TRANSICIÓN REPUBLICANA,
EL LENGUAJE VISTO POR ROLAND BARTHES, JUDITH BUTLER Y ANTONIO NEGRI;
ESTUDIOS SOBRE JULIO ORTEGA, MAGDALENA CHOCANO, MANUEL PUIG,
MARÍA FERNANDA AMPUERO Y MARIANA ENRÍQUEZ

ENTREVISTA A ALBERTO BENAVIDES GANOZA

DOS CUENTOS Y RESEÑAS DE LIBROS



ESCUELA DE
POSGRADO
PUCP



PUCP

Directores

Francesca Denegri, PUCP
Luis Fernando Chueca, PUCP

Editor general

Christian Reynoso, PUCP

Asistentes editoriales

Faviola Puccio, PUCP
Sha Sha Gutiérrez, PUCP
Diana Hidalgo, PUCP
Andrés López, PUCP

Comité consultivo

Mercedes Arriaga, Universidad de
Sevilla, España / **Riccardo Badini**,
Universidad de Cagliari, Italia /
José Cárdenas Bunsen, Vanderbilt
University, Estados Unidos / **Sarissa
Carneiro**, Pontificia Universidad
Católica de Chile / **Lucero de Vivanco**,
Universidad Alberto Hurtado, Chile /
Angela di Matteo, Universita Roma 3,
Italia / **Gonzalo Espino**, Universidad
Nacional Mayor de San Marcos, Perú /
César Ferreira, University of Wisconsin-
Milwaukee, Estados Unidos / **Rocío
Ferreira**, De Paul University, Estados
Unidos / **Estrella Guerra Caminiti**,
PUCP, Perú / **Giovanna Pollarolo**,
PUCP, Perú / **José Antonio Rodríguez
Garrido**, PUCP, Perú / **Alejandro Susti**,
Universidad de Lima, Perú

Ilustraciones

Berenice Zagastizábal

*Portada / Contraportada
Torre (2009)*

*Tejido multicolor (2009)
Yemy Alemán*

*Diagramación e impresión
Acierto Gráfico E.I.R.L.*

Av. Juan Pablo Fernandini 825 – 205,
Breña, Lima
isagui40@gmail.com
Noviembre de 2024

© Pontificia Universidad Católica
del Perú (PUCP)

Escuela de Posgrado
Maestría en Literatura Hispanoamericana
Av. Universitaria 1801, Lima, Perú
Teléfono: 626-2000 (Anexo 3787)
m.literatura@pucp.edu.pe

revista.espinela@pucp.pe
<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela>

Publicación anual

Presentación

3

ENSAYOS

Visiones letradas sobre el español americano en la etapa de transición republicana
Fernando Prieto Rojas / Universidad Andina Simón Bolívar

6

El poder del lenguaje en la biopolítica. Una visión a las ideas de Barthes,
Butler y Negri

Pablo Unda Unda / Universidad de Buenos Aires

20

Resistencia y renovación: la subversión mítica en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega
Kevin Rivera Rodríguez / Pontificia Universidad Católica del Perú

28

Sujeto, tiempo e historia en la poesía de Magdalena Chocano
Matías Ruiz Echegaray / Pontificia Universidad Católica del Perú

36

Cárcel, cine y carnaval en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig
Said Ilich Trujillo Valverde / Pontificia Universidad Católica del Perú

44

“Ali”, de María Fernanda Ampuero: una radiografía social en dos historias
Belinda Palacios / Universidad de Basilea

52

Adolescencia femenina y horror gótico en “La Virgen de la tosquera”
y “Carne” de Mariana Enríquez
Christian Doig / Universidad de Oklahoma

60

ENTREVISTA

A Alberto Benavides Ganoza, filosofo, escritor y agricultor.

Entrevista de Sha Sha Gutiérrez, Diana Hidalgo y Andrés López

70

ESCRITURA CREATIVA

Cuento “Namaste” de Lucía Tupac Yupanqui

Cuento “Los que llegan tarde” de Rafael Franciosi

84

RESEÑAS

Sombrío de José Carlos Agüero, por Andrés López Velarde; *Poesía e insurrección: La Revolución cubana en el imaginario latinoamericano* de Ethel Barja, por Margarita Saona; *Yó que siempre estuve aquí* de Grecia Cáceres, por Paolo de Lima; *La fabulosa máquina del sueño* de José Donayre, por Lisandro Solís; *Un lugar soleado para gente sombría* de Mariana Enríquez, por Sha Sha Gutiérrez; *Tus pequeñas huellas* de Oswaldo Estrada, por Rocío Ferreira; *Ciertos chicos* de Alberto Fuguet, por Lenin Pantoja; *Registros atávicos* de Diandra García, por María Fernanda Lavado; *Sangama* de Arturo D. Hernández, por Ángel Gómez Landeo; *Del libro a la pantalla. Relaciones del cine y la literatura* de Carlos Huayhuaca, por Juan Carlos Galdo; *El vuelo de tu mirada. Poesía femenina amazónica* de Melissa Mendieta (compiladora), por Marina Díaz; *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* de Mónica Ojeda, por Diana Hidalgo; *Tiempos de la Patria Vieja* de Angélica Palma, por Eliana Gonzales; *Jospaniando. Poesía reunida de José Paniagua Núñez*, por Christian Reynoso; *Mario Bellatin: Un cuerpo ruinoso* de Judith Paredes Morales, por Nathanael Peralta; *Tierra de orates* de Patrick Pareja, por José Rodríguez Sihuas; *Corazón en trance. Bítacora de una sobreviviente* de Margarita Saona, por Haydith Vásquez del Águila; *La simbiosis* de Víctor Silva Alva, por Edgar Norabuena; *La última actriz* de Tamara Tenenbaum, por María Fernanda Morón; *Orbe salvaje y otros cantos celestes* de Saló Tomoe, por María Jesús Maury; *Poesía completa* de Blanca Varela, por César Ferreira; *La noche sin alba* de Haydith Vásquez del Águila, por Daniel Mitma; *Papá Huayco* de Alfredo Villar, por Victoria Guerrero; *Chunka Ñawpa Hawarikuna* de Mario Waranqhamaki Castillo, por Rodolfo Sánchez Garrafa; *Poesía en rock. Voces y documentos de una rebelión 1966-1991* de José Carlos Yrigoyen y Carlos Torres Rotondo, por Roger Santiváñez.

94-118

PRESENTACIÓN



Con este nuevo número, *Espinela* continúa con el propósito de aportar contenidos para los estudios literarios y la difusión global del conocimiento en nuestros campos de estudio. Lo hacemos esta vez, además, con la satisfacción de estar a punto de iniciar el proceso de indexación que, estamos seguros, contribuirá a la mejor y mayor circulación de la revista.

En la sección Ensayos, los artículos “Visiones letradas sobre el español americano en la etapa de transición republicana”, de Fernando Prieto de la Universidad Andina Simón Bolívar, y “El poder del lenguaje en la biopolítica. Una visión a las ideas de Roland Barthes, Judith Butler y Antonio Negri”, de Pablo Unda de la Universidad de Buenos Aires, examinan la forma como el lenguaje ha devenido en un instrumento de controversia y poder desde la época republicana hasta nuestros días. “Resistencia y renovación: la subversión mítica en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega”, de Kevin Rivera, y “Sujeto, tiempo e historia en la poesía de Magdalena Chocano”, de Matías Ruiz Echegaray, ambos de la PUCP, se ocupan de autores peruanos. El primero nos ofrece una nueva lectura de la novela de Ortega en la que se propone una confrontación entre la racionalidad hegemónico-occidental y la racionalidad alternativa que proviene de la cosmovisión andina; el segundo, explora las nociones de sujeto, tiempo e historia en la obra poética de Chocano, poesía que plantea un cuestionamiento de las convenciones de representación. En el ámbito hispanoamericano, el ensayo “Cárcel, cine y carnaval en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, de Said Trujillo, doctorando de la PUCP, propone que esta novela se enmarca en la posmodernidad e instrumentaliza productos de masas no como un añadido estético, sino como parte fundamental de su génesis. Por otra parte, Belinda Palacios de la Universidad de Basilea, en “«Ali», de María Fernanda Ampuero: una radiografía social en dos historias”, demuestra cómo en este cuento de la escritora ecuatoriana se intercalan dos historias en torno a una misma familia para trazar una radiografía feroz de la sociedad guayaquileña. Finalmente, “Adolescencia femenina y horror gótico en «La Virgen de la tosquería» y «Carne» de Mariana Enríquez”, de Christian Doig, de la Universidad de Oklahoma, analiza la problemática de la adolescencia femenina y la tradición gótica para abordar los males individuales y sociales de la Argentina contemporánea.

En la sección Entrevista, conversamos con Alberto Benavides Ganoza, filósofo, escritor y agricultor, gestor del fundo Samaca en la región Ica y promotor de la Biblioteca Abraham Valdelomar en Huacachina. Benavides da cuenta de la importancia de redefinir algunos espacios rurales y de la alquimia entre naturaleza, campo y trabajo creativo, intelectual y literario. En la sección Escritura creativa publicamos los cuentos “Namaste” de Lucía Tupac Yupanqui y “Los que llegan tarde” de Rafael Franciosi, estudiantes de la Maestría en Escritura Creativa de la PUCP. Finalmente, en la sección Reseñas, presentamos comentarios a una selección de libros publicados durante el presente año.

Agradecemos a la Escuela de Posgrado por su apoyo a *Espinela*, y a todas las personas que han colaborado en esta edición.

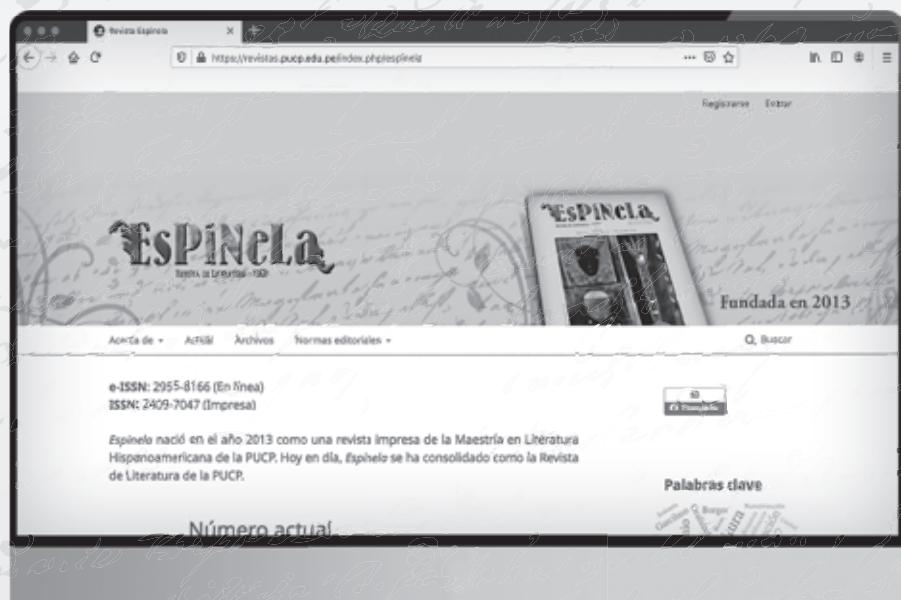
Francesca Denegri
Luis Fernando Chueca
Christian Reynoso

ESPiNela

Revista de Literatura - PUCP

DISPONIBLE EN WEB

<https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela>



**DESCARGA LOS ENSAYOS, ENTREVISTAS
Y RESEÑAS DE TODOS LOS NÚMEROS
DE ESPINELA**



Ensayos

Visiones letradas sobre el español americano en la etapa de transición republicana



LITERARY VISIONS OF AMERICAN SPANISH IN THE PERIOD
OF REPUBLICAN TRANSITION

FERNANDO PRIETO ROJAS
Universidad Andina Simón Bolívar
fernandoprieto1998@hotmail.com

Recibido el 15-07-24; aceptado el 16-10-24.

RESUMEN

En el siglo XIX, el papel del español como símbolo identitario en las nuevas naciones americanas era incierto. Aunque era la lengua heredada de una monarquía recientemente desterrada, su capacidad para unir y representar las naciones republicanas produjo distintos debates. Pensadores como Juan León Mera, Andrés Bello, Rufino José Cuervo y Clorinda Matto de Turner discutieron el rol del español en la independencia. Este trabajo analiza algunas posturas sobre la hispanización en América, y explora visiones lingüísticas y literarias del siglo XIX en torno a la castellanización y el uso del español en el contexto de la transición hacia las repúblicas independientes.

PALABRAS CLAVE

Debates letrados, Hispanización, Siglo XIX, Americanismo, Cambio lingüístico

ABSTRACT

In the 19th century, the role of Spanish as an identity symbol in the new American nations was uncertain. Although it was the language inherited from a recently overthrown monarchy, its ability to unite and represent the emerging republics sparked various debates. Thinkers like Juan León Mera, Andrés Bello, Rufino José Cuervo, and Clorinda Matto de Turner discussed the role of Spanish in the independence process. This work analyzes some perspectives on Hispanicization in America, exploring 19th-century linguistic and literary views on Castilianization and the use of Spanish within the context of the transition toward independent republics.

KEYWORDS

Learned debates, Hispanization, 19th century, Americanism, linguistic change

En el ámbito intelectual de las nacientes repúblicas americanas del siglo XIX, se instauraron un conjunto de prácticas discursivas que fundaron la noción de una ciudad letrada. Esta perspectiva nos permite reconocer la persistencia del ejercicio del poder que el grupo criollo forjó durante el período de dominio español y que mantuvo una vez alcanzada la emancipación. El hispanismo desempeñó un papel fundamental en la preservación de esta continuidad al facilitar la formación de campos intelectuales nacionales sobre la antigua estructura del poder letrado. De esta manera, se hizo un uso práctico de un discurso ya instituido, el cual afirmaba, a partir de una autoridad simbólica, un profundo patriotismo derivado de la concepción de ser descendientes de los conquistadores. Sustentado en dicha premisa, que argumentaba la familiaridad de la sociedad criolla con la tierra y las poblaciones indígenas, lo criollo postulaba una posición de superioridad en términos de conocimiento para la administración colonial (Cortez & Gómez 2015: 13).

Por ello, con el afán de fundamentar este discurso en la letra, en las nuevas repúblicas se potenció la escritura de la novela en detrimento de otros géneros como la poesía o los autos sacramentales, característicos de la colonia. La novela fundacional, según Sommer (2004: 18), opera en países como Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, etcétera, como un aparato discursivo que facilita la legitimación de una nación en desarrollo, posicionándola al mismo nivel que las repúblicas europeas. Las nuevas novelas fundacionales buscan también la legitimación de la lengua del conquistador, aunque en un nuevo contexto.

El establecimiento de la república planteó un desafío significativo,

especialmente en el contexto andino. Un grupo notable había sido pasado por alto: una élite indígena arrraigada en las estructuras monárquicas del antiguo imperio, cuya presencia en el territorio no podía ser ignorada, aunque representaba un pensamiento distinto al de la élite criolla republicana. Según García Bedoya (2017: 46), el discurso andino sobre la independencia se percibía como una idea problemática. Tanto la élite mestiza como la élite indígena habían desarrollado una dialéctica centrada en la recuperación de un pasado compartido y sus símbolos. Sin embargo, para los criollos que lideraron el movimiento independentista, este discurso no coincidía con los intereses ni las necesidades de las nuevas naciones.

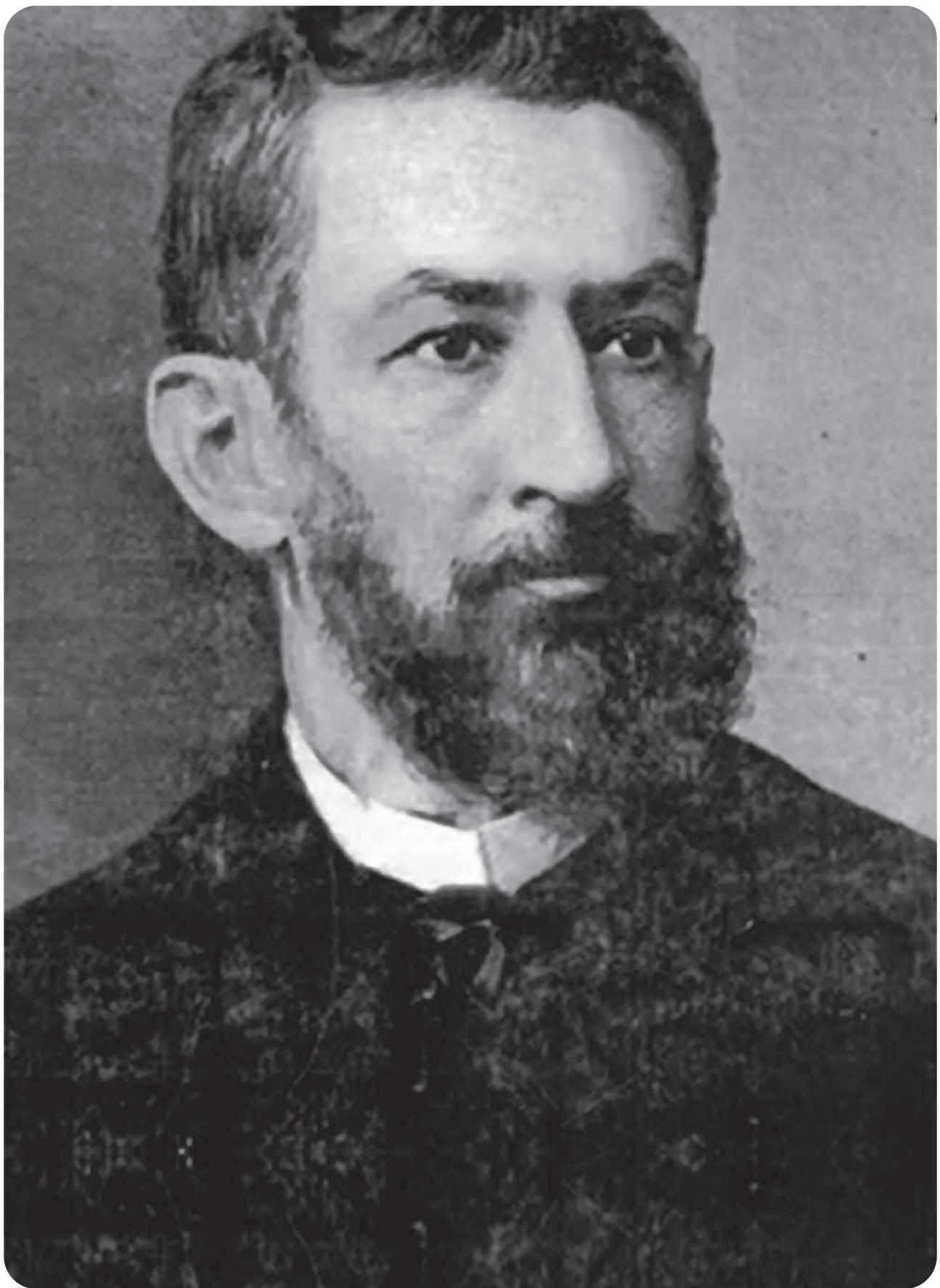
Los pensadores americanos de finales del siglo XVIII e inicios del XIX se mostraron incapaces de exponer “una visión diferente a la interpretación netamente negativa de los indígenas por parte de los europeos” (Walker 1996: 93). Por ejemplo, los escritores del *Mercurio Peruano* tenían como propósito fundamental refutar algunas ideas europeas anti-americanas, pero con base en un nacionalismo criollo científico, aunque sin prestar demasiada atención a la población indígena. A modo de ver de Walker, parte del malestar de los intelectuales criollos se explica por el hecho de que los intelectuales europeos incluyan a los criollos y a los indios en la misma categoría al hablar de la supuesta inferioridad americana.

Por supuesto, en algunos artículos la posición de los autores es evidente al criticar el monolingüismo quechua. Se resalta los costos que generaba la incomprendición lingüística que, a modo de ver de algunos autores, fragmentaba la unidad. Para Walker (1996: 101), autores como Espinavente, por ejemplo, no reconocen ningún valor intrínseco

al quechua. Sin embargo, Espinavente atribuye la responsabilidad de los malentendidos a la carencia de un idioma común que unificara a todos los pobladores y permitiera una comunicación fluida. A comienzos del siglo XIX esta situación fue atendida por algunos escasos autores entre los cuales destacan Juan León Mera, Simón Rodríguez o Clorinda Matto de Turner.

Entre los intelectuales ecuatorianos del siglo XIX, Juan León Mera tiene el mérito de ser uno de los primeros académicos en preocuparse, al menos parcialmente, por el estado de las lenguas indígenas en la naciente república y por la función que estas podían desempeñar junto al español en una nación que comenzaba su vida institucional. Mera no es el único en mostrar preocupación por las lenguas y pueblos indígenas en un Ecuador hispanizado. Luis Alfredo Martínez, intelectual ambateño y yerno de Mera, destaca en *Los escritos de Fray Colas* su inquietud por los pueblos indígenas, la preservación de su cultura y, además, las lenguas, que empezaban a verse amenazadas por el proyecto de hispanización que la república naciente promovía como mecanismo de expansión nacional. A pesar de ello, en el discurso letrado ecuatoriano, ni Mera ni Martínez abandonaron en ningún momento una postura en pro de la castellanización, que a lo largo del siglo XIX se convirtió en una causa quasi nacionalista.

En *Cumandá o un drama entre salvajes*, Mera emplea todos los recursos literarios a su disposición para construir la primera novela nacional, una obra que funda la república mediante la letra y posiciona al país como un espacio potenciador de una nueva cultura, un nuevo modelo de escritura y de pensamiento, aunque con un registro lingüístico adaptado por completo de las novelas románticas europeas. Siendo ya miembro



Juan León Mera, autor de *Cumandá*, obra fundacional de la literatura ecuatoriana.

de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, Mera dedica esta obra a Pedro Antonio de Alarcón, director de la Real Academia Española en 1877. Además, en su dedicatoria, Mera se considera un defensor de la lengua española, que no solo uniforma a la república, sino que marca el lazo más estrecho que une a los americanos con los españoles.

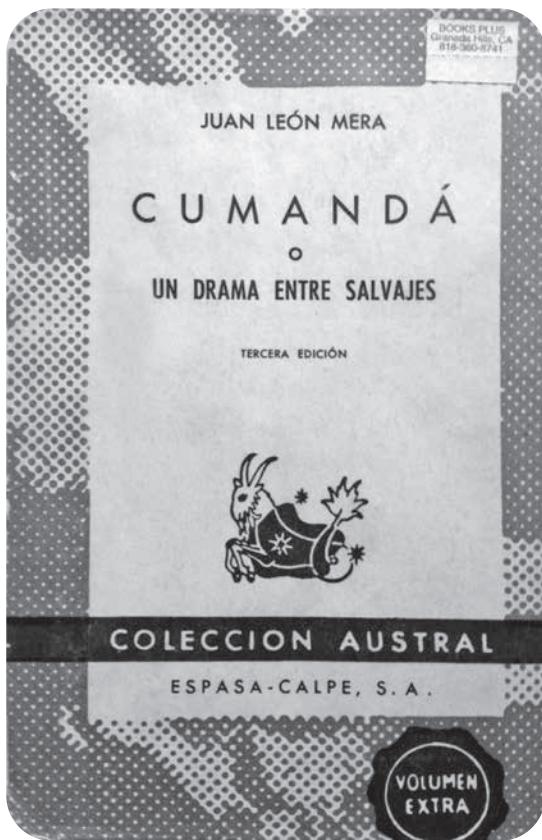
De acuerdo con Panero, la novela tuvo una gran repercusión en España, y despertó un encendido entusiasmo en Madrid al mismo tiempo de recibir elogios de figuras como Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón y José María de Pereda, entre otros intelectuales que vieron en esta obra un reflejo del pensamiento americano ligado a una lengua cuidadosamente empleada para trasladar el modelo de Chateaubriand a las agrestes y turbulentas regiones de la Amazonía (en Mera 1993: 4). A pesar de las críticas dispares que

la obra recibió en su momento, se convirtió a la postre en un modelo a seguir para los escritores ecuatorianos de finales del siglo XIX e inicios del XX, quienes vieron en la imitación de la lengua española al modelo peninsular un signo y síntoma del buen gusto intelectual.

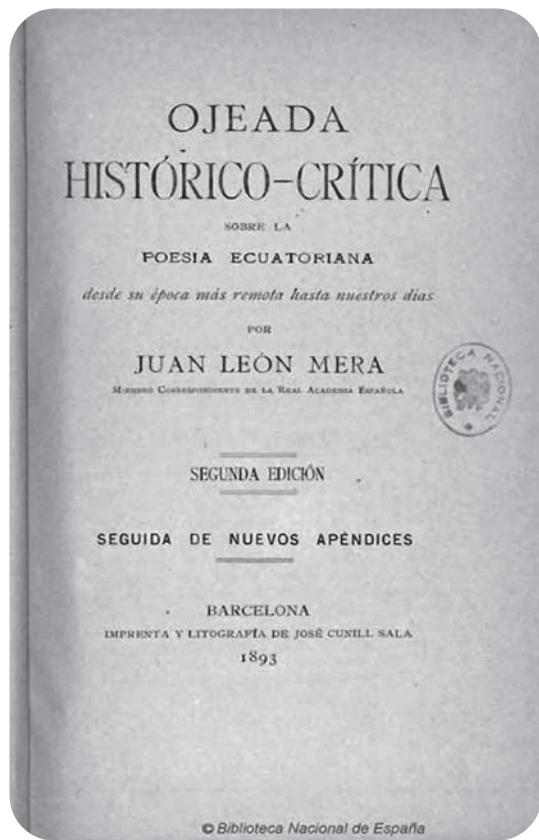
En la correspondencia que el pensador ambateño mantiene con el filósofo español Antonio Rubiós, este último insta a Mera a preocuparse también por el estado de las lenguas originarias y de sus hablantes, pueblos que habían sido más que retratados, caricaturizados mediante un ingenuo romanticismo. Además, reconoce que uno de los errores más notables de Mera en su novela es dotar a los indígenas de una comunidad Shuar, en el interior de la Amazonía, de una lengua y un registro artificial que no tenía sintonía ni con su pensamiento ni con su cosmovisión del mundo.

En una de sus cartas, Rubiós insta a Mera a emplear las lenguas indígenas para capturar mejor el espíritu de los Andes, ese espíritu americanista, pues el español, al ser una lengua que procedía de una tradición diferente, no podía cumplir de forma adecuada con el propósito de capturar la esencia del sentir y del pensar de un pueblo con una sintonía distinta. Mera, por supuesto, es consciente del uso funcional de la lengua española dentro de la producción letrada americana:

No decimos que la literatura sudamericana debe dejar de ser española por la forma y la lengua; muy al contrario, nos place que se observen las leyes del buen gusto castellano, y somos entusiastas defensores del habla que trajeron nuestros mayores... La originalidad debe estar en los afectos, en



Portada de *Cumandá o un drama entre salvajes*.



Portada de *Ojeada histórica-crítica sobre la poesía ecuatoriana*.

las ideas, en las imágenes, en la parte espiritual de las pinturas, y todo en América abre el campo a esta originalidad. La unidad de la lengua y de la forma, la homogeneidad, diremos así, del elemento de que nos servimos para expresar lo que deseamos dar a conocer, nada tiene que ver con la variedad de carácter que podemos imprimir a las obras que escribimos (Mera 1868: 475).

Mera, a pesar de su vinculación con la independencia y de haber escrito el Himno Nacional de la naciente república, se declara defensor de la lengua española y de lo que Rubió denomina “el fuerte lazo ancestral que les ata a ustedes a la civilización española” (Rubió 1923: 207). No en vano dedica *Cumandá*, obra fundacional de la literatura ecuatoriana, a Pedro Antonio de Alarcón, director de la Real Academia de la Lengua Española en 1877, y funda la novela de la república naciente con un subtítulo que la describe como “Un drama entre salvajes”.

Por supuesto, la conciencia del intelectual ambateño se sitúa también en esta causa y posición en torno a la compleja situación de la lengua nacional y la confirmación de su base ideológica, base trazada por un americanismo que no debe chocar con un iberismo, sino que, por el contrario, debe desarrollarse en límites muy puntuales y establecidos. Siguiendo a Mera:

El americanismo, por una parte, y el iberismo, por otra, se presentan con natural aferramiento y no quieren ceder un punto. Está bien, y aun es necesario que así sea; pero también es necesario que no choquen, y para esto conviene encerrarlos dentro de límites racionales y

prudentes, así cuando se relacionan con la política y los intereses materiales del Nuevo Mundo y de la Península, como cuando se mezclan en las lecturas y las artes. Si el americanismo se sale de esos límites, lastima cuando menos el sentimiento y el orgullo de los españoles; si el iberismo se extralimita, se ofenden los americanos; y por ambas partes vienen tropiezos que se oponen a la unión de los grandes grupos ibéricos de aquende y allende el Océano, por la cual se trabaja con noble empeño actualmente, y de la cual hay que esperar inmenso provecho recíproco (en Mera y Rubió 1892: 396).

A pesar de que nunca abandonó la lengua española y su uso en el mismo modelo peninsular, sintió la necesidad de incorporar al imaginario lingüístico andino quechumos que podían ampliar la capacidad expresiva de una nueva nación que no era ni indígena ni española, sino mestiza, y que, como heredera de un sincretismo, debía reflejar eso en su expresión lingüística, cultural y literaria, pues como sugiere Puig (2018: 38) mediante el estudio de la lengua y la cultura indígenas Mera reivindica un conocimiento del pasado ancestral e integra a la nación a un grupo desplazado históricamente respetando su lengua y su cultura. De acuerdo con Mera:

No habiendo escritos en quichua, no puede haber literatura quichua: verdad tamaña; mas no he pretendido crear o resucitar esta literatura en su forma externa ni en su ser íntimo por manera absoluta; he pretendido sólo pintar y desenvolver cosas americanas con el instrumento de la lengua española, que es la mía. (...). Ahora bien:

supongamos que haya literatura quichua y que las *Melodías indígenas* no sean sino traducciones de ella: ¿no tendrían esa dualidad? ¿no serían indígenas y españolas a un tiempo? ¿de qué otro modo las calificaríamos? Pero no me cansaré de repetir, señor don Antonio, que no he querido quichuizar, ¡porque he penetrado cuán difícil es la transformación de nuestro ser moral e intelectual! (en Mera y Rubió 1892: 391).

En *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* de 1868, Mera considera que existen términos que no tienen su equivalente en castellano y que solo son comprensibles entre los hablantes de una nación con origen prehispánico, quienes conservan vestigios de una lengua antigua:

¿Cómo traduciremos fielmente con el nombre Dios el de Pachacámac que los indios daban al Ser Supremo? Pachacámac, el que hace con el universo lo que el alma con el cuerpo: el que no solamente anima la creación con las leyes orgánicas de la materia, sino con las de la inteligencia, del espíritu y del sentimiento: el que armoniza las partes que se reducen a polvo, con las que se evaporan en el viento y las que se elevan al cielo; cual si dijésemos, la carne con el fuego de la vida, los sentidos con el pensamiento, este con el alma inmortal (Mera 1868: 6).

Unos pocos años antes que Mera, el pensador venezolano Simón Rodríguez, radicado entonces en Ecuador, redactó en su obra *Cartas de amigo al colegio de Latacunga* algunas apreciaciones en torno a la enseñanza de la lengua española y esa recurrente disputa entre el uso de la lengua originaria y la lengua del

conquistador. *Cartas de amigo...* fue la última obra conocida de Simón Rodríguez y también la última escrita. De acuerdo con Reyes (2016: 597) su autor debió redactar la obra en la ciudad de Latacunga alrededor de 1851. Esta obra, que permaneció inédita hasta un siglo después de su redacción es uno de los trabajos más importantes de Rodríguez sobre la pedagogía republicana y en particular sobre la educación bilingüe, que, a su modo de ver, era la forma en la que los estudiantes podían adentrarse en una realidad de origen, no solo hispánico sino también indígena (Rumazo 2006: 63):

El Colegio de Latacunga, Ecuador, se distinguirá poniendo: una cátedra de castellano, otra de quichua, una de física, otra de química, otra de historia natural —¡recomendación de ciencias, como en el siglo veinte!— en lugar de teología, derecho y medicina, que se enseñan en Quito. Estableciendo dos fábricas: una de loza y otra de vidrio, y creando una maestranza de albañilería, de carpintería y de herrería. Enseñando a hablar la lengua de los bárbaros y haciendo platos, botellas, tazas, sillas y clavos. ¡Más cuenta nos tiene entender a un indio que a Ovidio (Rodríguez 2016: 632)

Para Montero (2012: 88), el mundo hispánico en América, luego de la república, conservó de la colonia la norma de aprender el latín, con postergación incluso del castellano. Contrariando esta máxima de la educación republicana, Rodríguez defiende el aprendizaje de lo que, a su modo de ver, pueden llamarse idiomas de América en detrimento del aprendizaje del latín, que, de acuerdo con su perspectiva, no tiene demasiado propósito para el aprendizaje correcto del castellano:

El latín no se usa sino en la Iglesia; apréndalo el que quiera ordenarse (...). Dicen que no se puede hablar bien castellano sin entender latín: es falso; esta sentencia viene desde el tiempo de Nebrija hasta el nuestro, porque los dómimes han ido transmisiéndosela. Nada tiene que ver la hija con la madre (Rodríguez 2016: 633).

La conciencia del español en Rodríguez radica principalmente en el aprendizaje que puede hacerse de la lengua castellana en sintonía con el aprendizaje de las lenguas originarias y la correspondencia entre el aprendizaje de las dos lenguas que facultan, además, entender de manera global tanto a los pueblos originarios como al español fuera de la península. A diferencia de las posturas castellanizadoras que habían acometido la empresa de hispanizar a las poblaciones no hispanohablantes del continente, Rodríguez incita a aprender las lenguas originarias. En el caso del quechua, por ejemplo, sostiene que es importante aprenderlo por *conveniencia*, de igual forma como se aprendía el latín:

¿¡Es posible!? Que vivamos con los indios sin entenderlos?! Ellos hablan bien su Lengua, i nosotros, ni la de ellos ni la nuestra. Antes, se ordenaban los Curas de Indios, a título de Lengua: Ahora, cantan los Clérigos los evangelios i las Epístolas... en Latín —absuelven en latín —olean... en Latín —dicen, la Misa... en Latín... para que ni Indios ni Blancos los entiendan (Rodríguez 2016: 634).

Si bien al igual que el pensador ambateño, Rodríguez insiste en el uso y el aprendizaje del idioma con el objetivo de comprender a las

poblaciones no hablantes del español, sus reflexiones pedagógicas en torno al español americano cobran un sentido particular. En *Pródromo a Sociedades Americanas en 1828* Simón Rodríguez establece un paralelismo entre la lengua y el gobierno de los españoles. Al sugerir que están en el mismo estado propone una necesidad de reforma. El primer dogma de “cualquier lenguaje es hablar para entenderse. Y el de una lengua nacional es que todos los nativos la articulen, la canten, la construyan y la escriban del mismo modo” (Rodríguez 2016: 54). Esta noción de *lengua nacional* (la única mención directa a la categoría de *lengua nacional* en toda su obra) establece una interrelación con el conjunto de dogmas que fortalecen la idea de una lengua de la república, en particular, el de una lengua “hablada a través del dogma”.

Asimismo, en *Sociedades Americanas* (2016), Rodríguez insiste sobre la enseñanza del idioma castellano dentro de las nuevas escuelas:

Los maestros serán Españoles, que hablen bien, porque en América no hai rejión ni lugar a donde ir a aprender el Castellano. Si la lengua se hace insurjente, no hai qué esperar de la España reconocimiento de Independencia; aunque se lo suplicára, de rodillas la Francia o se lo mandára la Inglaterra. Que busquen madre que los envuelva [dirá la Academia].., i no habrá sino los Bolivianos que se entiendan con sus Padres en Quichua, i—i—i— gracias a los conquistadores que dejaron unos pocos, para trabajar las minas, con encargo de ir castellanizándolos (Rodríguez 2016: 506).

No obstante, a finales del siglo XIX, con las nuevas repúblicas ya consolidadas, la situación de las

lenguas originarias en el proyecto lingüístico de la independencia no parece mejorar. Igual que Rodríguez, también Mera se convierte en un defensor del uso del kichwa dentro de la producción literaria en las naciones andinas, buscando principalmente el reconocimiento del quechua por parte de los intelectuales letrados, quienes ven en el dominio de una segunda lengua un síntoma de estatus intelectual (Montalvo 2019: 131).

En una etapa temprana del republicanismo la heterogeneidad no fue precisamente un tema de discusión y el debate sobre las lenguas nacionales se mantuvo “dentro de la perspectiva mental de una configuración dualista conformada por el quechua y por el español” (Ward 2012: 369). Esa herencia del colonialismo construyó una percepción de lo indio como un sujeto homogéneo. La peruana Clorinda Matto de Turner, dentro de este esquema de ideas, aboga hacia un giro de la cuestión apelando a la recuperación y estudio de la lengua quechua que había comenzado a ser desplazada por la empresa castellanizadora y advierte en contra de los que abogan por la extinción del quechua (Ward 2012: 370).

Al abogar por el redescubrimiento o más bien por un entendimiento del quechua se desarrolla en Matto de Turner la idea de una nación que integrara al indígena, en la que debían existir medios de comunicación entre una capital hispanizada y por tanto castellanizada y un conjunto de provincias heterogéneas, “favoreciendo así la descentralización del país, y donde se diera el justo reconocimiento a la lengua quechua” (Minardi 2022: 109). Su objetivo era *peruanizar* la nación mediante la entrega de la tierra al indígena, la literatura a las denuncias y la valorización de la lengua quechua, desplazada hasta

ese momento hacia las provincias y prácticamente desconocida en las capitales. Ese cambio de paradigma con respecto de la preocupación del desconocimiento europeo por lo americano (como ya lo habían advertido los criollos un siglo antes con una postura más bien apologética de lo criollo), da un giro con respecto del pensamiento de Matto de Turner, en particular, advirtiendo el desconocimiento casi total de los europeos de la realidad americana. A diferencia de los intelectuales criollos que apelaban más bien por una separación entre criollo y lo indígena y una búsqueda por reconocer su superioridad por sobre lo indio, Matto de Turner apela al reconocimiento de la lengua quechua, que ella misma hablaba en consonancia con el reconocimiento de la flora y la fauna de una región que, en su época, seguía siendo prácticamente desconocida en Europa. En un recorrido por el Museo de Historia Natural de Londres, Matto de Turner se lamenta de que no existan aves americanas en la exposición y del desconocimiento prácticamente completo de la fauna originaria de América:

“Aquí tienen” —digo a mi amiga—, “su mirlo, sus ruiseñores, nosotros podríamos traerles gorjeos sublimes en la garganta del zorzal argentino y del choclopopochi peruano”. “¿Qué?”, responde Miss sin poder pronunciar el nombre del pajarito. Yo rio orgullosa de haber dificultado la lengua de una inglesa con una frase del idioma de los incas, el rico quechua (Matto de Turner 2010: 96).

Como hemos apuntado, a diferencia de los pensadores criollos que en el *Mercurio Peruano* habían montado una empresa con el fin de

deslindarse, mediante un nacionalismo criollo científico de lo indígena, Matto de Turner apela a un reconocimiento de lo indígena desde su lengua, con la cual debe expresarse la realidad desde la que se origina. Dentro de esa estructura criolla del poder la escritora cusqueña había lamentado que el aparato político solamente permitía el uso del castellano y había fomentado una carencia del conocimiento de la lengua madre (Ward 2012: 372). En tal empresa, el aparato político también había olvidado a los pueblos indígenas. Su defensa de la lengua quechua también apelaba a considerarla como una lengua republicana, estableciendo una conexión directa entre el imperio incaico y la república. Su uso permitía recuperar al menos una parte del antiguo imperio, ya perdido, a la vez que permitía reconocer la lengua de los indígenas que habían quedado diseminados del proyecto republicano.

En algunos países andinos como Ecuador, Perú y Bolivia, los padres de la patria y los fundadores de la república excluyeron al movimiento indígena del proyecto intelectual. Esta exclusión se agravó durante las independencias y la consolidación de las repúblicas. Para la segunda mitad del siglo XIX, las comunidades que hablaban lenguas originarias se encontraban prácticamente marginadas de las políticas lingüísticas (O'phelan 1988: 55). El criollismo ignoró las preocupaciones de la mayoría indígena o mestiza. Como mencionamos anteriormente, la república criolla privilegió el uso del español como lengua unificadora de las nuevas naciones, y trasladó a un segundo plano el uso de las lenguas originarias. Ante la persistencia de ese dominio español, surgió entre los intelectuales la necesidad de establecer las bases de un idioma nacional, aunque no necesariamente uno indígena.

1. LA LENGUA EN OTRA ORILLA. LA ACADEMIA COMO INSTRUMENTO DE CASTELLANIZACIÓN

La ambigüedad entre el optimismo en el avance de lo que Rufino José Cuervo denominó el “festín de la civilización” (Rosenblat 2017: 106) y las experiencias críticas en sus márgenes es el tema central que atraviesa las controversias lingüísticas durante el cambio de siglo. Aunque no de manera fortuita, estas polémicas encuentran dos puntos de convergencia durante los años de la Segunda Guerra Mundial, con dos eventos claramente concluyentes en dos de los centros involucrados en ese momento. En Buenos Aires, Jorge Luis Borges realiza, en 1941, una reseña sobre “La

peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico” de Américo Castro; mientras que, en Madrid, Ramón Menéndez Pidal pronuncia, en 1943, una conferencia ante los libreros de la capital española titulada “La unidad del idioma”, en la que busca resolver el problema planteado por la autoridad de Cuervo (Ennis 2017: 201).

En el siglo XIX, uno de los temores más persistentes en torno al idioma fue el impacto de las lenguas extranjeras, en particular las europeas, sobre el castellano. Este miedo fue especialmente relevante en ciudades como Buenos Aires, que experimentaron una fuerte inmigración de europeos, particularmente de italianos, franceses y alemanes, lo que llevó a la creación de una rica mezcla lingüística, visible en el lunfardo. Según Pfänder y Ennis

(2014), la llegada de estos inmigrantes no solo influyó en la cultura, sino también en el idioma, generando preocupaciones sobre la posible dilución del español y el surgimiento de formas dialectales locales. Andrés Bello compartió estas ansiedades, al percibir en la introducción de neologismos y préstamos lingüísticos un peligro potencial para la unidad y “pureza” del español, vital para consolidar las nuevas repúblicas latinoamericanas. Bello entendía que el idioma era un vehículo para la cohesión social y cultural, y veía en la preservación de un español unificado un elemento crucial para evitar la disgregación territorial y cultural de las nuevas naciones.

Para Bello, el idioma español debía mantenerse firme ante estas influencias externas. En su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso*



Clorinda Matto de Turner.



Portada de *Viaje de recreo*.

de los americanos (1847), plantea la posibilidad de que el español pueda tener el mismo destino que el latín, fragmentándose en dialectos regionales, lo cual podría debilitar la unidad cultural y política de las nuevas repúblicas. Ramos (1987), subraya que esta preocupación reflejaba una ansiedad generalizada sobre la capacidad de las lenguas locales para mantenerse puras frente a la presión de las lenguas extranjeras. Además, la unidad del español se percibía como un pilar fundamental para el proyecto de construcción estatal y modernización en América Latina. Por ello, Bello promovió la creación de academias y otros organismos reguladores del idioma, buscando no solo estandarizar el español, sino también protegerlo de la fragmentación que veía como una amenaza real para la cohesión de las repúblicas emergentes.

Esta sistematización de la lengua llevó a Bello a reflexionar sobre el papel que podía tener la academia como preservadora de dicha unidad. La puesta en forma de una oralidad no solamente significaba un problema académico. Por esto había que controlar la oralidad para detener la dispersión lingüística que podía darse no solamente por influencia de las lenguas extranjeras sino por influencia del sustrato de lenguas originarias que se habían “negado a desaparecer” y que se mantenían con firmeza en los territorios americanos. Sus estudios sobre el latín, la historia de la lengua española y la filosofía medieval demuestran que temía la fragmentación de Hispanoamérica mediante la “corrupción de la lengua castellana”, como había ocurrido en el origen de los idiomas romances (Jaksic 2001: 83). Bello subraya que cuando desapareció la cultura romana, faltó muy poco para que desaparecieran también las letras, pues la barbarie y la desolación de

un pueblo es un síntoma que afecta directamente a la corrupción de la lengua. Sin embargo, como sugiere Jaksic, Bello tenía la esperanza de que Hispanoamérica fortalecería un nuevo orden político mediante la “preservación de la lengua castellana, para así evitar la multiplicidad de dialectos que conduciría a la incomprendición entre pueblos y conllevaría su división” (2001: 84).

Por esto, su preocupación se centró en fijar la lengua castellana y su gramática con el fin de preservar la unidad y evitar la fragmentación del idioma compartido por las naciones emancipadas. En el prólogo de su *Gramática* además de advertir sobre los posibles efectos adversos por la introducción de los neologismos en la lengua, enfatiza reiteradamente en la importancia de mantener el castellano sin las alteraciones que puedan comprometer su pureza para permitir que siga operando como un vehículo de comunicación capaz de fortalecer los lazos de fraternidad entre las nuevas naciones: “Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes” (Bello 1883: 8).

En el proyecto institucional y académico de Bello la lengua nacional suponía un aparato de poder desde el cual se formaban puntos de enunciación y se mercaban focos de irradiación ideológica, cultural y política. Por tal motivo el pensador venezolano concibe la enseñanza de una lengua ligada a la academia, desde donde pueda trazarse un mapa controlado mediante el cual se registran los límites y jerarquías del territorio estatal y desde donde la barbarie pueda ser dominada por el rigor de la ley (Ramos 1987: 109). No será sino a partir

de la lengua, y del estudio científico de su gramática que se podrá mover a los ciudadanos y que se podrá regentar un orden marcado por la letra y por el poder del ente letrado, gramatical y académico.

La historia de la lengua en Bello es un punto de anclaje para reconocer la evolución de una nación o de un estado. Así como era una historia de cambios y de variaciones, también podía significar una historia de belleza y de unidad y lo que podía fortalecer a una nación en desarrollo para consolidar de forma definitiva todo el proyecto republicano. En la década de 1820, afincado en Londres, Bello encontró su función dentro del proyecto de construcción de las nuevas naciones hispanoamericanas: estructurar la nacionalidad independentista mediante el cultivo del español en nuevas latitudes y en otras realidades, asegurando una consolidación de las bases lingüísticas sobre las que se asentarían las bases jurídicas de las nuevas naciones (Jaksic 2001: 84).

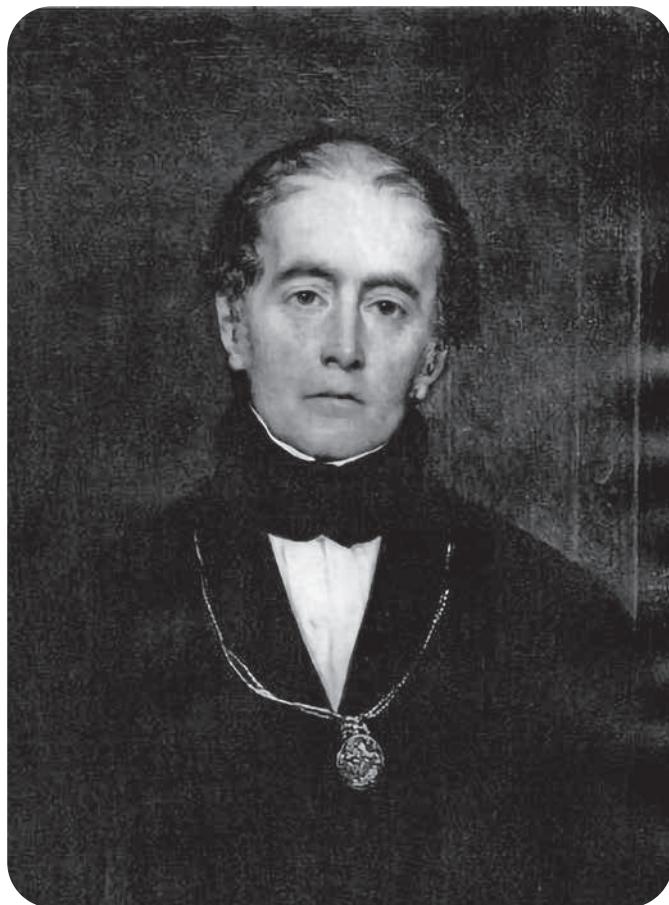
Como se ha mencionado, uno de los grandes tópicos tras la independización y la formación de los estados naciones hispanoamericanos fue el temor hacia la posible fragmentación del español en América. A modo de ver de Flores (2016: 20), el miedo está fundamentado en los dos posibles caminos que podía tomar el cambio lingüístico en el siglo XIX: el progreso o la decadencia de la lengua. Mediante la idea del progreso se pensó en la focalización de la variación, es decir, la estandarización de la lengua que buscaba una unión. A través de la idea de la decadencia, lo que se esperaba es que el español siguiera el mismo camino de la lengua latina y como había vaticinado con temor Bello, se disgregara en dialectos y posteriormente en nuevas lenguas hasta producirse una fragmentación idiomática total.

La postura hispanista de Bello contrastó con la de Juan León Mera. Mientras que para Mera era indispensable estudiar las lenguas originarias para comprender más plenamente la realidad americana, Bello consideraba improcedente destacar los regionalismos americanos, ya que estos tendían a fragmentar la lengua (Berta 2011: 127). En un estudio adecuado se observa incluso una preferencia por un conjunto de formas pronominales peninsulares. Al buscar la unidad, lo que el pensador venezolano propone es una norma más o menos aceptada y estandarizada que puede funcionar como base ya conocida en todos los territorios hispanohablantes. En su *Gramática* insiste que el hecho de tener una lengua común puede significar una “inapreciable ventaja” para los propósitos comunicativos y a su vez para los propósitos republicanos.

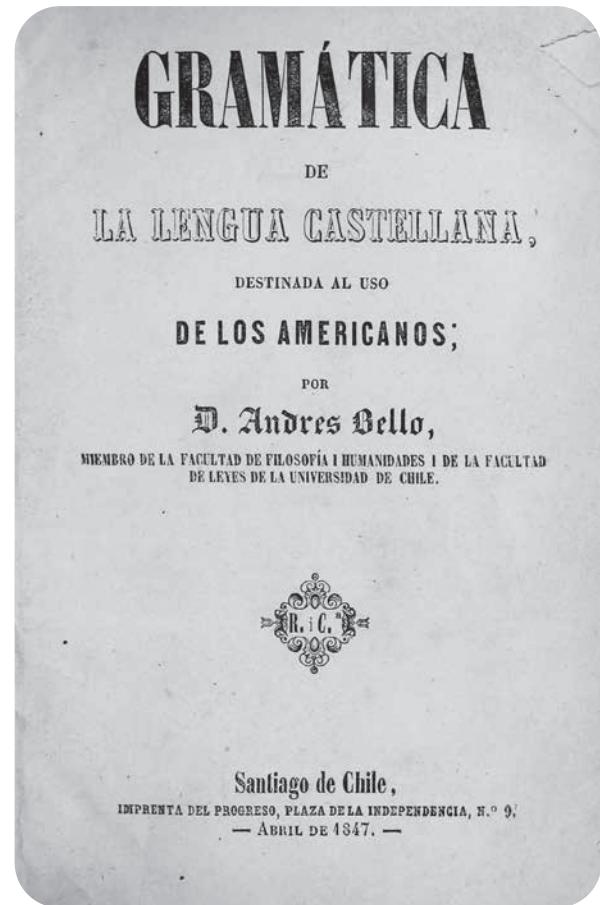
A finales del siglo XIX el filólogo colombiano Rufino José Cuervo opinaba que la fragmentación natural de la lengua era inevitable, como había ocurrido siglos antes con el latín y las lenguas romances derivadas de este que se fragmentaron y evolucionaron de forma natural. Su polémica con Juan Varela se enmarcó precisamente en esta problemática. Para Cuervo el uso de regionalismos, a diferencia de la posición de Bello, podían contribuir a la formación de las lenguas independientes que se alejaban de un orden estandarizado del español. Para Del Valle (2004: 94), la fragmentación de acuerdo con la postura de Cuervo podía darse por un conjunto de factores relacionados tanto por la diferencia climática de los territorios como el colapso de España como un centro unificador,

así como por la falta de contacto entre las nuevas naciones. Para el filólogo colombiano era esperable e incluso inevitable ese cambio lingüístico, pues la situación resultaba análoga a la ocurrida siglos antes con la caída del imperio romano y la evolución del latín.

Este temor es reiterativo en Bello, para quien tanto la diversidad lingüística como el contacto con las lenguas indígenas atentaban la unidad del español. Uno de los métodos más efectivos que encontró para regular el idioma y prevenir su división era mediante el fortalecimiento del sistema educativo. Bello sostenía de manera firme que la educación tenía un rol esencial en la propagación de un idioma estandarizado. Al disminuir el analfabetismo, que él veía como un problema central para la fragmentación



Andrés Bello.



Portada de *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*.

del español, no solo se fortalecía la lengua como idioma común, sino que también se luchaba contra las influencias de las lenguas originales y las variaciones dialectales, así como la inclusión de los regionalismos que podían presentarse en diversas zonas. Por tanto, el acceso a la educación era un instrumento esencial para asegurar la uniformidad del idioma entre los hablantes de las nuevas naciones.

A diferencia de Simón Rodríguez que, en sus *Consejos de amigo*, había sugerido incluso la eliminación de la enseñanza del latín o reemplazarlo por la enseñanza de un idioma originario, Bello defendía el estudio de esta lengua y señalaba que la enseñanza de las lenguas madres, es decir del español y de la latina, eran las bases de toda ciencia y por tanto, las bases de la educación (Jaksíc 2001: 144). Esta recomendación de Bello era en realidad el centro de la naturaleza misma de la educación dentro del sistema republicano, el cual, para el pensador venezolano tenía que consolidar las bases intelectuales de los nuevos ciudadanos. En un artículo publicado en *El Araucano*, en 1832, Bello defendía la idea de que el aprendizaje de las lenguas, la lengua patria y la lengua latina debían ser paralelos, pues el latín proporcionaba algunas ideas sobre la estructura del lenguaje, pero cada lengua tenía una estructura única que era necesario conocer en conjunto con la estructura de la lengua de la que derivaba.

Para Jaksíc (2001: 100), la postura de Bello en torno a lo que era fundamental para las nuevas naciones también incluía la preservación de la lengua española, los lazos culturales con Europa y el rechazo de una ideología revolucionaria de carácter francés. Por todo lo anterior, los nuevos estados debían prevenir una afectación

desde la filosofía que estaba destinada a promover los odios nacionales y a su vez promover, con estos valores de unificación de las naciones, la pureza y la corrección del lenguaje, pues de la misma manera como el influjo de las voces extranjeras amenazaba en desvirtuar la pureza del idioma:

Miramos ademas la pureza i corrección del lenguaje como un punto de grande importancia en todas ellas. Si es vergonzosa i lamentable en otras producciones de la prensa americana la falta de exactitud gramatical, i el flujo de voces i frases extranjeras que amenaza convertir el idioma de nuestros mayores en una jerigonza bárbara, ¿cuánto mas lo serían en obras destinadas a andar en manos de la primera edad, i a tener una estensa circulación en el pueblo? (Bello 1826: 68).

Como hemos señalado, el discurso criollo republicano tenía un desarrollo ambivalente y en gran medida contradictorio (García Bedoya 2017: 46). Mientras el discurso andino, marcadamente buscaba reconocer el sincretismo cultural y el surgimiento de una nueva clase social mestiza, los discursos criollos habían anulado de su proyecto discursivo y letrado a los pueblos indígenas y en general a todo lo que se correspondía con su cultura, costumbres y lengua. Su punto de enunciación se situaba fuera del ámbito andino, y la contradicción más importante surgió después de la independencia. Cuando las élites criollas intentaron liberarse de la tutela española e integrarse a la economía del nuevo mercado, promovida por Francia e Inglaterra, procuraron desvincularse de España para regresar simbólicamente a Europa y marcarse como

europeos, rechazando así la herencia española (Ennis 2012: 104).

Ese olvido de la vieja herencia de la corona supuso también la restauración de un dominio, un espacio de otra conquista, ya no física sino lingüística, en el que Bello tuvo un papel crucial. Junto con Rufino José Cuervo, Bello es la figura fundacional de la nueva filología hispanoamericana. Su labor como filólogo y también como gramático estaba situada y enmarcada en el plano académico, desde el cual, consideraba, podía instruirse y enseñarse la solidez de la lengua para prevenir sus alteraciones (Ennis 2012: 103). Por esto, para el pensamiento de Bello, el habla popular al ser espontánea y externa a toda estructura del discurso debía ser sometida como toda instancia de lo natural hacia un orden del artificio.

Encontramos en su pensamiento una marcada oposición entre la oralidad y la escritura y en esta marcada dicotomía la gramática se convirtió en un dispositivo pedagógico elemental mediante el cual la lengua hablada se racionabilizó en escritura y fijó las leyes de un *saber decir* (Ramos 1987: 104). Nos situamos en una voluntad disciplinaria donde la letra, la academia y su noción particular de lo letrado deben someter a las divergencias particulares de la oralidad y de la lengua hablada que toma sus licencias particulares en su evolución. En tal sentido, tanto una gramática destinada para el uso de las naciones republicanas, así como una academia destinada a instruir en dicha gramática con solidez y con disciplina marcaban en el pensamiento de Bello las principales herramientas de la conquista de un *saber decir*, o de un *saber hablar*, que eran las bases de una nación, las posibilidades de poder comunicarse entre las diferentes naciones y reforzar los lazos entre ellas.

Las consideraciones sobre la función y el significado de las letras para el pensador venezolano se sitúan en el contexto de un proyecto modernizador que buscaba optimizar el uso de la lengua en beneficio de la sociedad emergente. La letra culta no era solo un medio de comunicación, sino un vehículo para moldear y adaptar la lengua a las exigencias de un tiempo y de un pensamiento colectivo. Estas letras no solo representaban un acopio de conocimientos preliminares necesarios para la formación de discursos efectivos y funcionales, sino que actuaban como un dispositivo de orden.

El propósito primordial de la letra era la formación de sujetos disciplinados, que internalizaran los principios de ley y se someteran al orden establecido, pero capaces también de administrar y gestionar ese orden, es decir, ser regentes de la república letrada, donde lo fundamental era la ilustración a partir de la lengua. De esta manera, las letras no solo se convertían en un instrumento lingüístico, sino en un paradigma de racionalidad que focalizaba las aspiraciones de una sociedad en transformación.

La elocuencia de la academia y de su particular enseñanza, hasta entonces considerada un indicador de autoridad, va a adquirir un nuevo significado bajo el enfoque de Bello. Más que un atributo ornamental, la capacidad de expresarse con destreza y precisión se convertía en una herramienta para la adquisición y transmisión del saber, un saber que, a su vez, se erigía como el cimiento para la consolidación de

una sociedad. En este paradigma, la habilidad de escribir y de comunicar reflejaba el conocimiento adquirido y por, sobre todo, se erigía como una condición para la perpetuación de la racionalidad en una nueva nación en desarrollo.

2. CONCLUSIONES



Rufino José Cuervo.

Como se ha visto a lo largo de este estudio, para Juan León Mera, Simón Rodríguez, Clorinda Matto de Turner, Andrés Bello y otros intelectuales americanos del período republicano, la literatura, la lingüística y el estudio de la gramática no representaban únicamente actividades aisladas en un ámbito de autoridad. Más bien,

la noción de lo letrado en torno a la lengua puede entenderse como un modelo de aprendizaje que establecía una relación entre el poder, las letras y la lengua. Este enfoque refleja una conciencia de la interacción entre la herencia lingüística, cultural e ideológica de España y los cambios que comienzan a observarse a partir de la independencia y el nacimiento de las nuevas naciones.

Desde *Cumandá*, la novela fundacional de la literatura ecuatoriana, Mera buscaba establecer un vínculo directo con España, aunque reconociendo el ingente cambio que se advierte en las naciones en desarrollo. A pesar de esto, percibimos en su pensamiento un sesgo hacia una visión en pro de la hispanidad que muestra una mirada a veces marcada en términos de diversidad lingüística y cultural. En consonancia a su pensamiento Simón Rodríguez sugiere una *revolución pedagógica* con respecto de la enseñanza del español y la lengua latina, apelando al cambio del latín por las lenguas originarias con el objetivo de unir lingüísticamente el presente con el pasado. Por otro

lado, para Bello, la noción de lo letrado representaba un proceso de complejo desarrollo lingüístico y académico que debía someter el cambio y la evolución propia de la lengua oral, y la regularidad y la racionalidad de la lengua escrita. Para el pensador venezolano el enfoque disciplinario y gramatical sobre el uso y enseñanza de la lengua permitía pulir la expresión y sentaba las bases para el ejercicio de la ley y la promoción de la ilustración académica como herramienta de trabajo y organización.



Bibliografía

- Berta, Tibor
- 2011 “Andrés Bello: el nacimiento de la lingüística en la Hispanoamérica independiente”, en *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*. Timisoara, Núm. 2, pp. 125-131.
- Bello, Andrés
- 1826 “Sociedad parisense de enseñanza elemental”, en *Repertorio Americano*, Núm. 1, pp. 61-70.
- 1883 *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Santiago de Chile: Imprenta de Pedro G. Ramírez.
- Cortez, Enrique & Leila Gómez
- 2015 “Hispanismo y hegemonía en las Américas. Una introducción.”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Núm. 48, pp. 9-20.
- Del Valle, José
- 2004 “Lingüística histórica e historia cultural: notas sobre la polémica entre Rufino José Cuervo y Juan Valera”, en Del Valle, José y Luis Gabriel Stheeman (coordinadores). *La batalla del idioma: la intelectualidad hispánica ante la lengua*. Madrid: Editorial Iberoamericana, pp. 93-198.
- Ennis, Juan
- 2012 “Del retorno a un nuevo origen: filología, archivo y nación en el Cid de Andrés Bello”, en *Return Migration in Romance Cultures*. Freiburg: Rombach, pp. 103-126.
- 2017 “La lengua al filo del siglo: las polémicas por el futuro del español en América en torno al 1900”, en *Anuario de glotopolítica*. Buenos Aires, Núm. 1, pp. 197-228.
- Flores, Karen
- 2016 *El problema de la fragmentación de la lengua española en el Chile del siglo XIX y comienzos del XX: una aproximación desde la historiografía de las ideologías lingüísticas*. Tesis de maestría en Lingüística. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.
- García Bedoya, Carlos
- 2017 “Letras coloniales: los marcos culturales e institucionales”, en García Bedoya, Carlos y Raquel Chang Rodríguez (coordinadores). *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: Apropiación y diferencia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 31-56.
- Jaksíc, Iván
2001. *Andrés Bello: La pasión por el orden*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi.
- Matto de Turner, Clorinda
- 2010 *Viaje de recreo*. Miami: Stockcero.
- Mera, Juan León
- 1868 *Ojeada histórica-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. Quito: Imprenta de J. Pablo Sanz.
- 1993 *Cumandá o un drama entre salvajes*. Bogotá: Editorial Círculo de lectores.
- Mera, Juan León y Antonio Rubiό
- 1892 *Del americanismo en la poesía. Carta a don Juan León Mera*. Sevilla: Editorial Estudios Hispanoamericanos.
- Minardi, Giovanna
- 2022 “Los escritos de Clorinda Matto de Turner desde el exilio. El derecho de pensar y explicar el pensamiento”, en *Lingue e Linguaggi*. Lecce, Núm. 50, pp. 105-118.
- Montaluisa, Luis
- 2019 *La estandarización ortográfica del quechua ecuatoriano. Consideraciones históricas, dialectológicas y sociolinguísticas*. Quito: Editorial Abya-Yala.
- Montero, Ana
- 2012 *Simón de los pueblos*. Buenos Aires: CTA Ediciones.
- O’phelan, Scarlett
- 1988 *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia, 1700-1783*. Lima: Centro Bartolomé de Las Casas.
- Pfänder, Stefan & Juan Ennis
- 2014 “Migración sin retorno, pero con devolución: Rufino José Cuervo, August Friedrich Pott y la muerte del español. Un estudio de caso a partir de una correspondencia y una polémica académicas”, en Boshard, Marco-Thomas y Andreas Gelz (coordinadores). *Return Migration in der Literatur- und Kulturgeschichte der România*. Freiburg: Rombach, pp.143-168.
- Puig, Xavier
- 2018 “Algunos apuntes para una estética literaria según Juan León Mera: entre romanticismo y neoclasicismo”, en *Procesos. Revista ecuatoriana de historia*. Quito, Núm. 47, pp. 33-57.
- Ramos, Julio
- 1987 “«Saber decir»: literatura y modernización en Andrés Bello”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*. CDMX, Núm. 35, pp. 675-694.

Reyes, Ana y otros

2016 “Presentación de *Consejos de amigos dados al colegio de Latacunga (1851)*”, en *Obras completas de Simón Rodríguez*. Caracas: Dirección de Publicaciones y Comunicaciones, pp. 595-600.

Rodríguez, Simón

2016 *Obras completas de Simón Rodríguez*. Caracas: Dirección de Publicaciones y Comunicaciones.

Rosenblat, Ángel

2017 *Estudios sobre el Español de América*, 2. Sevilla: Athenaica. Ediciones Universitarias.

Rubió, Antonio

1923 *Estudios Hispano-Americanos. Colección de artículos publicados desde 1889 a 1922*. Bilbao: Editorial Eléxpuru hermanos.

Rumazo, Alfonso

2006 *Simón Rodríguez, Maestro del Libertador*. Bogotá: Intermedio editores, Círculo de lectores.

Sommer, Doris

2004 *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. CDMX: Ediciones Fondo de Cultura Económica.

Walker, Charles

1996 “Voces discordantes: discursos alternativos sobre el indio a fines de la colonia”, en Walker, Charles. *Entre la retórica y la insurgencia. Las ideas y los movimientos sociales en los Andes, siglo XVIII*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, pp. 89-112.

Ward, Thomas

2012 “La lectura de Clorinda Matto de Turner del Inca Garcilaso y Blas Valera cuando lengua, espacio doméstico y Estado-nación coinciden”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Núm. 75, pp. 363-380.



El poder del lenguaje en la biopolítica.

Una visión a las ideas de Barthes, Butler y Negri

THE POWER OF LANGUAGE IN BIOPOLITICS.
A LOOK AT THE IDEAS OF BARTHES, BUTLER AND NEGRI

PABLO UNDA UNDA
Universidad de Buenos Aires
pablounda8@gmail.com

Recibido el 15-07-24; aceptado el 12-10-24.

RESUMEN

El texto reflexiona sobre el poder del lenguaje y su relación con el Estado y la biopolítica. Se argumenta que las palabras, aunque parecen neutrales, son herramientas de poder en sí mismas. Cargada siempre de un excedente, la lengua deviene en un medio de control estatal que construye y regula la vida de las personas, imponiendo límites y exclusiones. Roland Barthes y otros teóricos como Judith Butler y Antonio Negri son citados para ilustrar cómo el lenguaje puede ser un instrumento tanto de opresión como de resistencia. El texto muestra, en este intercambio de fuerzas y desde diferentes perspectivas, al lenguaje como una potencial fuente de transformación y resistencia contra el poder.

PALABRAS CLAVE

Biopolítica, Poder, Resistencia, Lenguaje, Violencia

ABSTRACT

The text explores the power of language and its relationship with the state and biopolitics, arguing that words, though seemingly neutral, are inherently powerful tools. Language, always carrying an excess, becomes a means for state control, constructing and regulating lives by imposing limits and exclusions. Theories from Roland Barthes, Judith Butler, and Antonio Negri illustrate how language can be both oppressive and resistant. This interplay of forces reveals language as a potential source of transformation and defiance against power.

KEYWORDS

Biopolitics, Power, Resistance, Language, Violence

El silencio desaparece cuando lo nombran. ¿Existen las palabras? ¿Existen antes de ser expresadas, habladas, escritas, pensadas? ¿Están ahí, flotando? ¿A qué fuerza de gravedad responden? ¿A qué silencio pertenecen? La neutralidad de las palabras es una paradoja. En el momento en que las tomamos, existen. Existen en tanto que cumplen su propósito y, en esa existencia, su neutralidad desaparece. No son neutras por culpa del sujeto que las toma (prestadas), el propósito destruye su neutralidad. El sujeto existe, existió, lo existieron y existirá. El sujeto es todo propósito, forjado y forjador. Una vez acabado el préstamo, las devuelve (usadas, marcadas con cicatrices) al silencio, al neutro que no es tan neutro. Este silencio no es tan inocente, tiene límites, conjura entre mundos imaginados. Los límites son imaginarios hasta que son necesarios. Cualquier sociedad, en tanto sistema organizado, los necesita. Si escribo límites, se erige detrás, irremediablemente, una sombra en la que se lee: poder. El primer límite es la lengua.

Aquel sujeto que encuentra fronteras en el lenguaje que pretende usar se encuentra con opciones predeterminadas de expresión, con recursos impuestos. En su *Lección inaugural* (2003) Roland Barthes se refiere al fascismo de la lengua, que incluye al poder y su relación directa, su omnipresencia en los más mínimos intercambios sociales y en las instituciones. A raíz de este razonamiento, surge la figura del Estado, aquella institución poderosa que, entre otras cosas, levanta muros, límites imperceptibles que toman forma de discursos hegemónicos y normalizadores que gestionan y

construyen la vida y muerte de los individuos. Es interesante pensar en este poder (la lengua) al servicio del poder (Estado). ¿Cómo responder? Barthes habla de una única salida a ese poder absoluto: hacerle trampas al lenguaje contraatacando la embestida dominadora de aquellas instituciones poderosas.

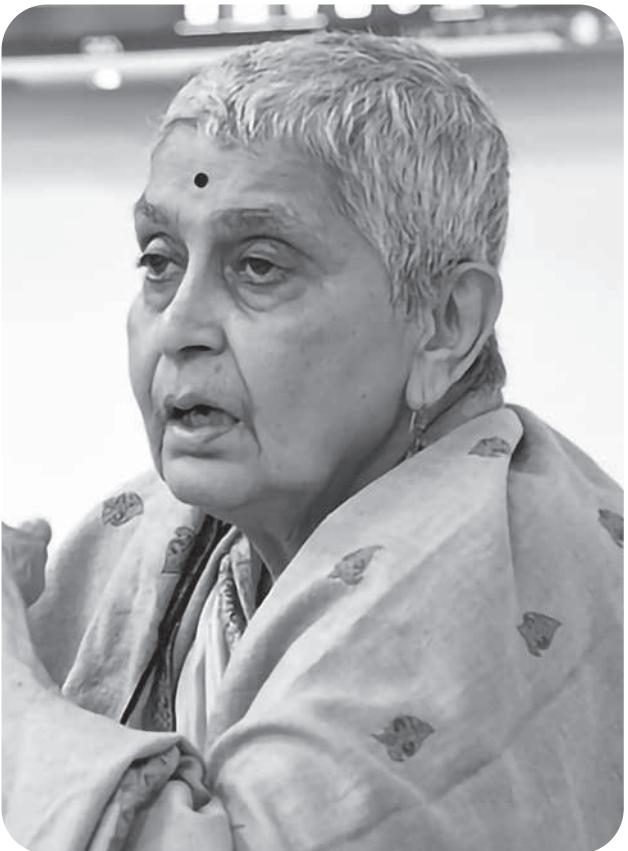
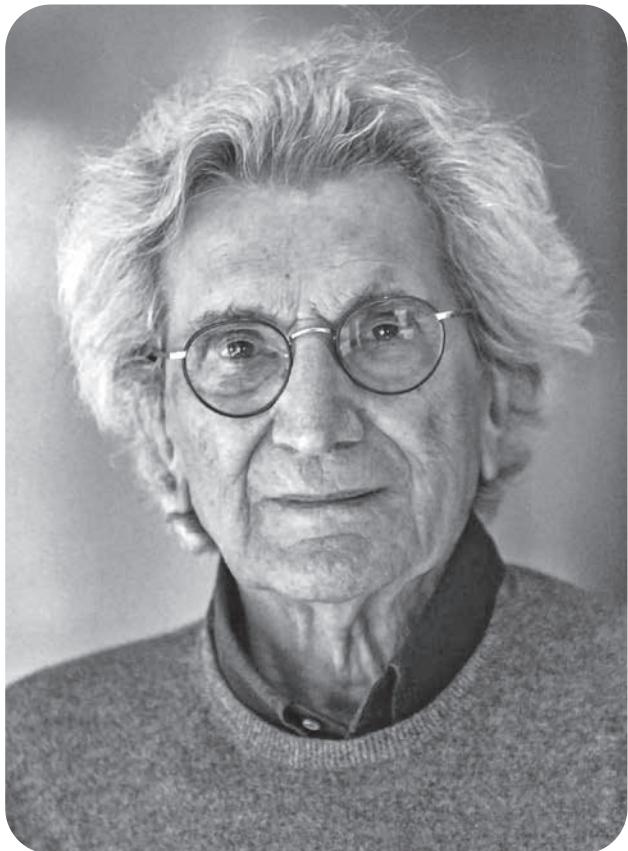
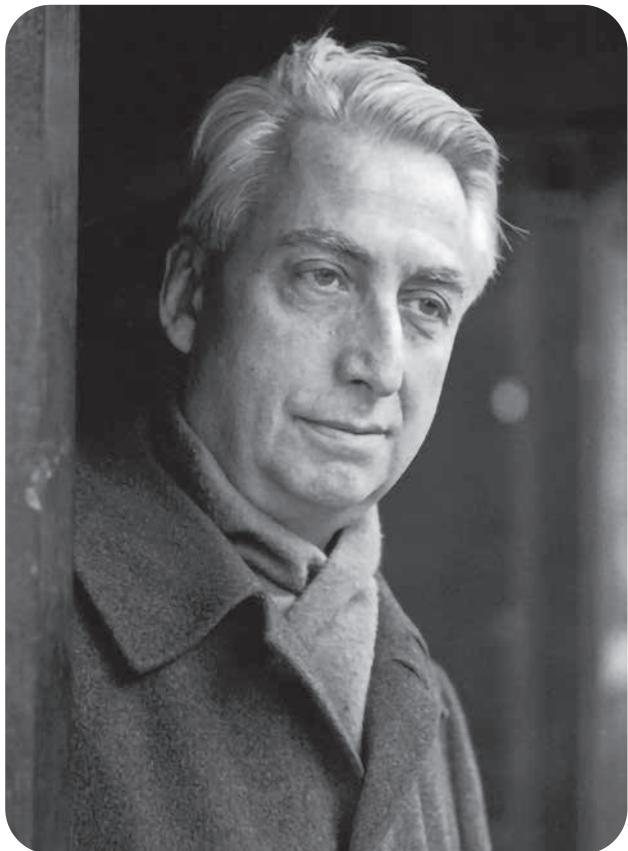
1. TRAMPAS AL ESTADO

En este contexto, me permito analizar el texto *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia* (2009) de Judith Butler y Gayatri Spivak, en el que se estudia el caso de un grupo de inmigrantes mexicanos ilegales cantando el Himno Nacional de Estados Unidos en español como acto de protesta por la libertad e inclusión al sistema norteamericano. Un acto poderoso en su concepción, que no solo contraataca una exclusión sistémica, sino que pone a tambalear a la identidad nacional representada por, quizás, su mayor exponente en cuanto a la lengua como característica fundamental de esa identidad, el Himno Nacional. No pretende denunciar a este como un aparato excluyente o como una decisión biopolítica, sin embargo, logra exponer a la lengua como poder al servicio del Estado y a la misma lengua como poder de respuesta de una minoría.

Me interesa partir de las decisiones biopolíticas tomadas por un Estado-nación¹ que derivan en marcaciones de alteridad entre personas *futurizables*² y vidas a abandonar. El concepto foucaultiano de biopolítica ocupa al ejercicio del poder para la regulación y control sobre los aspectos relacionados con la vida y la muerte del individuo y de la sociedad (políticas y medidas de salud pública, demográficas, de inmigración, políticas de

población, prácticas de vigilancia y control, etcétera)³. En definitiva, gestionar y regular la vida de la población. Esto supone una delimitación de la sociedad, y marca qué vidas son políticamente válidas y qué vidas son descartables. En esta categorización entran especificaciones signadas por subjetivaciones sociales como clase, raza, edad, género, entre otras. Se trazan diferencias y jerarquías, mientras se marcan los cuerpos. Las no-personas que corresponden a vidas no viables para una sociedad dibujada bajo estándares políticos sufren una suerte de exilio hacia una zona gris y silenciosa donde sus derechos y libertades les son arrebatadas, pero siguen estando bajo el poder del mismo Estado que perpetuó el exilio.

Cuando Giorgio Agamben presenta el concepto de *nuda vida*, pone sobre la mesa las vidas descartables, que son aptas para el abandono estatal. Su *Homo Sacer*⁴ que se representa como una figura paradigmática de marginalización en la sociedad contemporánea, se ve reflejado en la actualidad en cuerpos que, aun estando vivos, son despojados de derechos y expulsados de la comunidad política. Grupos minoritarios que quedan fuera de una supuesta identidad nacional y política, desplazados bajo discursos hegemónicos y normalizadores en los que no solo no son incluidos, si no que se suprime su existencia bajo una figura extraña: son depositados en un limbo que reconoce su posición física dentro del territorio nacional y su productividad, pero no su libertad y su existencia política. Hablo de las minorías que históricamente se han visto fuera de todo campo político y social aceptado: mujeres, niños, locos, personas racializadas, migrantes, disidentes de género, comunidades ancestrales, etcétera.



Roland Barthes, Judith Butler,
Antonio Negri y Gayatri Spivak

La zona en la que caen estos grupos se gesta como un lugar fuera de cualquier derecho y beneficio político, pero orquestado dentro de su control. Este limbo es advertido por Butler cuando escribe que “el Estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones” (Butler y Spivak 2009: 45). Así, se generan minorías nacionales que se encuentran, al mismo tiempo, contenidas y privadas por el Estado. Una zona en la que, además, se puede ejercer libremente violencia estatal. Siguiendo a Butler, ella identifica la noción de “sin Estado” en la propuesta de Hanna Arendt en torno a la biopolítica: “la categoría de sin-Estado expulsada y contenida por una operación de poder, resulta en una zona donde el Estado necesita vigilar e intervenir” (Butler y Spivak 2009: 51-52). Zona en la que se identifica una intimidad con el sujeto delimitador. El Estado-nación siempre va a mantener la necesidad de cercanía con los *otrorizados*, una relación que le permite control; un ejercicio de poder casi mudo que gesta una expulsión que no significa desapego o liberación absoluta, una vida expulsada y, al mismo tiempo, sometida al poder; es decir, una vida con una desnudez incompleta.

De esta forma, si partimos de decisiones biopolíticas, que basan su poder en la lengua, se pueden generar discursos y narrativas que desplazan minorías a esta zona ambigua de exilio y control. Este lugar es discutido también por Antonio Negri en “El monstruo político. Vida desnuda y potencia” (2007), cuando propone que no existe “vida desnuda” en la ontología, porque “el monstruo ya ocupa la vida”, defendiendo primero la figura del monstruo como representación para estas minorías, y después, que

el individuo no puede presentar un cuerpo desnudo al poder porque se obviarían la potencia y la historicidad con la que viene cargado (2007: 110-120). Esta visión se orienta hacia la posibilidad de respuesta, entendiendo que aquella zona de expulsión y contención jamás resulta vacía a priori, si no que emerge llena de potencias de las minorías que le son asignadas y desde allí se pueden generar acciones responsivas. Para Negri, aquella zona representa “un lugar para lanzar no solo la resistencia sino también el ataque, no solo la fuerza de oposición sino la potencia de transformación” (2007: 120). Lo que resulta interesante de esta concepción es la *potencia* de respuesta. Existe un sujeto que expresa potencia: no es una afirmación cualquiera. En sus estudios sobre biopolítica, Negri analiza la lucha de clases y explotaciones obreras por parte del capital y determina la transformación del monstruo (proletario objeto de opresiones), siempre común, en un sujeto que se muestra como un movimiento interno, totalizante y que está lleno de potencia. El poder en manos del oprimido. Al igual que Barthes, Negri propone una revolución permanente, una alternativa a la opresión. Es como si se imaginara a un tránsito cantando el Himno Nacional de algún país capitalista en el idioma del proletario.

2. MONSTRUO BIOPOLÍTICO

Al cantar el Himno Nacional norteamericano en español, se pone en juego la identidad nacional y la pertenencia. La resistencia se conjuga en esa potencia de transformación mediante el acto de ocupar el símbolo máximo de representación de una lengua como característica identitaria de

la nación. La acción es observada por Butler como “una enunciación performativa (por lo menos en teoría, porque no todo se cumple desde el lenguaje) que exige libertad, y esa exigencia en sí misma es un acto de libertad” (2009: 89-91). Entra en juego en el discurso político e identifica a la lengua como poder biopolítico. El Estado-nación sabe perfectamente quién le canta, pero, sobre todo, desde donde se canta. Esta voz estentórea se orquesta desde la intimidad, desde un lugar metafísico creado por el poder y cercano a él.

Negri escribe que “el monstruo está desde siempre adentro, porque su exclusión política no es consecuencia, sino premisa de su inclusión productiva (...) y es esta interioridad del monstruo respecto del poder lo que hace frágil al poder y lo aterroriza” (2007: 110). De tal forma, vemos a esta minoría, inmigrantes ilegales, no solo incluidos, sino pilares productivos fundamentales de la economía de un país, reclamando por una exclusión sistémica, histórica y política. El reclamo revela una fisura que siempre estuvo ahí, pero acallada, separada en silencio. Si tomamos en cuenta la visión de Negri podemos observar, por un lado, la violencia del Estado capitalista y por el otro, la potencia del monstruo biopolítico, una minoría obrera de inmigrantes hispanohablantes, cargados de historia que deciden protestar usando esa misma potencia (no habría otra forma), que es objeto de su desplazamiento. El concepto de monstruo responde a una despersonalificación, un proceso por el cual las decisiones políticas convierten a ciertos individuos en no-personas, cuerpos no reconocidos, mutilados y desfigurados ante la visión estatal.

Hay otro factor clave en el monstruo y es el miedo que puede causar a su creador. Llegará un momento en que se geste una respuesta y esa potencia tendrá que igualar el nivel de violencia estatal al que fue sometido, una trampa que le permita usar un poco de ese poder con el que fue sistemáticamente oprimido. ¿Qué pasa cuando el monstruo canta? Sale de las sombras y se le notan sus cicatrices, hace notar sus heridas y contraataca. Las minorías encontrarán el poder de la lengua a su entera disposición y usarán su potencia para hacerle frente al Estado. El monstruo deviene biopolítico.

3. EL PODER DE LA LENGUA

“No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva”, afirma Barthes (2003: 118). La lengua como poder biopolítico se traduce en discursos hegemónicos, clasificadores y normalizadores. Ese ejercicio de poder es casi imperceptible, de hecho, esa imperceptibilidad es inherente a su propósito. Necesita avanzar en silencio. Las masas no lo advierten y va posicionando sus ideas en el discurso diario, en las conversaciones más íntimas; se va abriendo camino en los discursos académicos y pronto se encuentra en todos los niveles de la lengua de una sociedad. Barthes sospecha de la carga ideológica de las palabras y observa el servilismo de un lenguaje que se construye en torno al poder. ¿Qué sucede cuando es el Estado quien carga los discursos con ideologías que responden a una agenda determinada? El servilismo de los signos responde a organismos estatales

manipuladores que toman decisiones de gobernabilidad excluyentes y, en esas decisiones biopolíticas, se ven afectadas ciertas minorías que no funcionan en su concepción de Estado-nación, entonces se visualiza un trabajo sistémico de proliferación de discursos y narrativas que funcionan como delimitadores indirectos, es decir, no excluyen directamente, pero obligan a elegir absolutos dentro de su concepción unívoca cargada de nacionalismo.

Para llevar a cabo esta proliferación, el Estado no acepta grietas, los matices no caben porque debilitan. El efecto normalizador de estos discursos vive de la repetición. Barthes expone a la gregariedad como rúbrica de la lengua al servicio del poder (2003: 120), así, cada repetición, por más íntima que sea la expresión, reafirma ideologías y estereotipos. Las personas, sin darse cuenta, caen en una confirmación normalizadora. Así se han construido, por ejemplo, discursos falocéntricos y patriarcales. ¿Quién podría negar la exclusión desde la lengua, soberbia, histórica y sistemática, de la que fueron objeto las mujeres y por la que los feminismos han venido luchando hace ya tiempo? O la lucha, más contemporánea, de grupos de disidencia sexual que encuentran una opresión sistemática en la obligatoriedad de selección de un género desde un esquema binario, es decir, masculino y femenino se disfrazan de naturaleza y terminan revelándose como cultura, una cultura al servicio de un poder. Se ponen en juego decisiones políticas que, desde el lenguaje, afectan directamente la vida y la muerte de las minorías. Emerge aquél monstruo del que habla Negri y las acciones que toman a su avistamiento: “Si el monstruo está ahí, el poder debe

ejercer la capacidad de aferrarlo; y si no tiene, o todavía no tiene, o ya no tiene la capacidad de destruirlo, debe desplegar el poder o bien de ponerlo bajo control, o bien de normalizarlo” (2007: 113).

El problema del poder del Estado es que no acepta el diálogo: la validez y perpetuidad de sus discursos se basan en su capacidad de imposición. Remitimos a la acción rectora de la lengua de la que nos advertía Barthes, una sujeción antes que una comunicación (2003: 118-119). Es tal este poder, que la mayoría de los individuos no da cuenta de él, en tanto la lengua servil ha hecho trinchera de la comunicación diaria, de los idiolectos más simples, del lenguaje popular de las masas, aquel que da poder al poder. La sospecha ideológica se configura necesaria, pero ¿a quién se le permite la sospecha? O, mejor dicho, ¿quién se permite la sospecha? Los monstruos están seguros del daño recibido, hace tiempo que sospecharon. Sin embargo, la sospecha escapa a la mayoría, el poder los engaña con la aparente seguridad y nubla su juicio, no da lugar al razonamiento; este poder se mueve sin ser percibido para oponerse a toda posibilidad de duda. Su eficiencia depende no tanto de su velocidad como de su paciencia. Exilia a las minorías (sin perder el control sobre ellas), pero no da cuenta de ello a la mayoría, es más, los convierte en cómplices mediante una alienación que en sí misma ejerce de fuerza opresora.

Butler cita a Arendt: “La ofensa fundamental de la esclavitud contra los derechos humanos no estribaba en que significara una privación de la libertad (que puede suceder en muchas otras situaciones), sino que excluyera a una cierta categoría de personas incluso de la posibilidad de luchar

por la libertad, una lucha posible bajo la tiranía e incluso bajo las desesperadas condiciones del terror moderno (pero no bajo las condiciones de la vida del campo de concentración)" (2009: 57). A raíz de esto surge la duda: ¿Llegará el momento en que la esclavitud ejercida por el poder de la lengua será tal que no permitirá, ni siquiera, la lucha? ¿En qué condiciones el poder estatal puede convertir a la disputa de la lengua en un campo de concentración? Son preguntas abiertas que exceden a este trabajo, así como la duda casi utópica de cómo implantar la *sospecha ideológica* en el grueso de la sociedad.

4. POTENCIA DE RESPUESTA

La propuesta de Barthes para escapar a esa alienación es la fuga hacia adelante (2003: 66-67). Hacerle trampas al lenguaje supone reconocer su caducidad. La misma característica de repetición que cimienta su poder, demuestra que el lenguaje está comprometido a un servilismo y confirma la carga ideológica. El goce está en lo nuevo y en esta novedad encontramos una salida a la opresión.

Me permito el paradigma de la lucha feminista, otra vez: el lenguaje inclusivo que, en principio, se puede confundir con una simple modificación al lenguaje hegemónico; sin embargo, si se mira profundamente, se aprecia la destrucción total de un lenguaje excluyente y opresor. La *potencia* de esta anarquía al lenguaje es devastadora por varios factores: primero, resalta las opresiones que siempre estuvieron ahí, normalizadas a la vista impasible de la sociedad, entonces, revela la efectividad de los poderes de la lengua, confirma el efecto normalizador

y la capacidad de alienación de la repetición. Como si se levantara un muro y cada vez que se repite un estereotipo, se aumentara un ladrillo más. El siguiente factor tiene que ver con el lugar desde el que se gesta la revolución, hablo de aquel limbo delimitado por el poder soberano del opresor, un lugar que suponía el silencio de las minorías exiliadas y le daba al Estado una ilusión de control, pero que, evidentemente, se desbordó. El tercero es su factor de transformación, esa "metamorfosis que hace del monstruo sujeto" y en la que Negri encontraba pasiones gozosas, porque son estas minorías, convertidas en multitudes intelectuales, las que encuentran "placer en la comunicación y en la interactividad colectiva" (2007: 134-135), resisten a los ataques que buscan disminuir su potencia y encuentran el goce en desarrollarse, construir y transformarse en sujetos.

Para Negri el goce inviste la rebelión del sujeto y ese erotismo viene del intelecto, multitudes intelectuales que evaden manipulaciones y cuya fuerza colectiva está en su novedosa potencia de sujeto, de ser *otro* colectivo (2007: 135). Es irresistible la comparación con Barthes, para él, la regla es el abuso, la excepción es el goce, un goce que se encuentra en lo inesperado, que es suculento por su novedad, en la desconfianza al estereotipo, en despolitizar lo que es aparentemente político y viceversa (Barthes 2003: 67). El uno habla desde la lucha de clases y el otro desde la revolución del lenguaje. El parangón los encuentra revolucionarios, reaccionando a opresiones, y ambos gozan de ser libres, de luchar contra el poder, que puede ser en sí mismo (como ya hemos visto) un acto de libertad.

Resulta interesante la potencia de respuesta a la que refiere Negri. Parte de esa potencia contempla utilizar el poder de la lengua en contra del opresor, es pieza fundamental del monstruo biopolítico; el mismo poder, tantas veces sufrido en contra, esta vez a favor de las minorías. Parte del temor del Estado radica en conocer de cerca la potencia e imaginar un escenario con ese poder en su contra. De esta manera, el lenguaje inclusivo, se erige menos como un lenguaje que quiere tomar el lugar central y hegemónico que está criticando y más como una denuncia constante, como un recuerdo de un abuso sistémico e histórico, como una cicatriz que se nota y resalta hasta cuando parece estar oculta, una memoria permanente inscrita en la lengua. Su objetivo es no desaparecer, como tantas otras denuncias de abusos que terminan en el olvido político y social. Usa el poder de repetición a su favor, una gregariedad a la inversa, porque son estas nuevas multitudes intelectuales⁵, sujetos gozosos que, en cada tentativa de sometimiento, logran un contraataque que desestabiliza al poder hegemónico del lenguaje encrático⁶. Derrumban el muro ladrillo a ladrillo en un esfuerzo tan incansable como el poder que pretende construirlo.

5. CONSIDERACIONES FINALES

El poder de la lengua se torna biopolítico cuando el Estado adopta decisiones gubernamentales basadas en discursos y narrativas hegemónicas y excluyentes. Sin embargo, ese mismo poder puede ser tomado, moldeado y enfocado en una dirección diferente cuando se le presenta a las multitudes intelectuales, minorías oprimidas relegadas a una zona



Judith Butler y Gayatri Spivak en su libro *¿Quién le canta al Estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia* (2009), han estudiado el caso de un grupo de inmigrantes mexicanos ilegales que cantaron el Himno Nacional de Estados Unidos en español como acto de protesta por la libertad e inclusión al sistema norteamericano.

separada de lo político (privada de derechos), pero saturada de poder (íntimamente ligada al opresor). Tal procedimiento se fundamenta en la potencia de respuesta, que surge gozosa y en fuga hacia adelante. Tal potencia emerge de su metamorfosis de objeto oprimido a sujeto político. Sujeto, este último, que tiene la capacidad de impartir terror a aquel sistema opresor: el monstruo invade espacios de poder y aterroriza al Estado haciendo uso del lenguaje no solo como admonición a la opresión histórica, sino como reclamo de un futuro diferente. Para materializar la lucha, hace uso de medios que le resultan familiares debido a que los ha sufrido en otra ocasión. Adopta, por ejemplo, la potencia de repetición que se traduce en denuncia constante y hace tambalear las bases de la posición de poder del Estado. Un Estado que, por ejemplo, no puede permitirse a la sociedad entera hablando en lenguaje inclusivo porque esta operación desnuda, de manera constante, sus ejercicios de poder; o, paradigmáticamente, el temor de un Estado-nación que develaría la caducidad de una identidad nacional al servicio de biopolíticas, si encontrara a millones de inmigrantes ilegales cantando, a diario y esparcidos por todo el territorio, su Himno Nacional en un idioma extranjero. El monstruo biopolítico, entonces, combate el poder de la lengua con cada “somos iguales”⁷ que se emite de su boca.

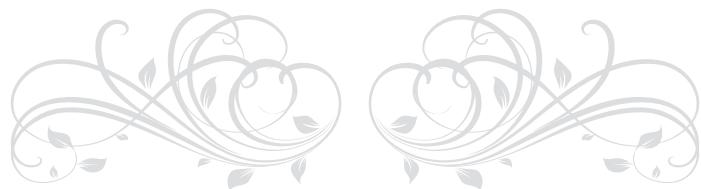


Notas

- 1 El Estado-nación al que Butler y Spivak hacen referencia supone la expresión de una identidad nacional que se funda en un consenso colectivo de “nación” y en la interconexión con una unidad política de un Estado soberano.
- 2 Hago referencia a la operación de la biopolítica: la diferenciación entre vidas protegidas, reconocidas como parte de una comunidad y, por ende, *futurizables*, es decir, aptas (a los ojos del poder) para formar parte del futuro de esa comunidad; y las otras vidas abandonadas, expuestas al desamparo.
- 3 Para ampliar este concepto véase Foucault (2007).
- 4 *Homo Sacer* como concepto proviene del derecho romano y se refiere a una figura legal que ha sido excluida de la protección jurídica y, por lo tanto, puede ser asesinada impunemente. Este y *nuda vida* se presentan en Agamben (1998).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio
 1998 *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.
- Barthes, Roland
 1994 *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós
- 2003 *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Butler, Judith y Gayatri Spivak
 2009 *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel
 2007 *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Negri, Antonio
 2007 “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”, en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, compilado por Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi. Buenos Aires: Paidós.



Resistencia y renovación: la subversión mítica en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega



**RESISTANCE AND RENEWAL: MYTHICAL SUBVERSION IN *ADIÓS, AYACUCHO*
OF JULIO ORTEGA**

KEVIN RIVERA RODRÍGUEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú
kevin.rivera@pucp.edu.pe

Recibido el 15-07-24; aceptado el 31-10-24.

RESUMEN

El ensayo propone que en la novela *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega se produce una confrontación con la racionalidad hegemónico-occidental desde una racionalidad alternativa que proviene de la cosmovisión andina. El análisis toma como base la teoría decolonial para explicar así la presencia de esta otra forma de pensamiento, mediante la encarnación del protagonista, Alfonso Cánepa, en dos figuras mítico-religiosas: el condenado andino y el Inkarrí. También se hace uso de la conceptualización del carnaval de Mijaíl Bajtín para ahondar en los procesos de inversión, restitución y renovación presentes.

PALABRAS CLAVE

Condenado, Inkarrí, Renovación, Encarnación, Mito

ABSTRACT

The essay proposes that in Julio Ortega's novel *Adiós, Ayacucho*, a confrontation with hegemonic-Western rationality takes place from an alternative rationality that comes from the Andean worldview. The analysis is based on decolonial theory to explain the presence of this other way of thinking, through the incarnation of the protagonist, Alfonso Cánepa, in two mythical-religious figures: the Andean condemned man and the Inkarrí. It also makes use of Mijaíl Bajtín conceptualization of carnival to delve into the processes of inversion, restitution and renewal present.

KEYWORDS

Condemned, Inkari, Renovation, Incarnation, Myth

Adiós, Ayacucho, novela de Julio Ortega, publicada en 1986, durante el tiempo del llamado conflicto armado interno, presenta una crítica aguda no solo a la violencia y al horror de aquellos años en el Perú, sino también a los discursos estructurantes de la vida social. Mediante su protagonista, Alfonso Cánepa, se establece un devenir histórico de opresión contra la población indígena, el cual inicia con el encuentro que sostienen en Cajamarca el cura Vicente de Valverde y el inca Atahualpa. La exaltación de la escritura y el desprecio por lo oral se traduce también en un desprecio a los portadores de la cultura andina por su identificación como seres primitivos.

El impacto de la constitución de estas nuevas subjetividades fue tan significativo que se extendió a lo largo de la historia republicana, incluso hasta el período de violencia política como se puede advertir en el informe de la comisión investigadora de los sucesos de Uchuraccay¹. Los comisionados encargados de redactarlo manifestaron la comprensión de los iquichanos como incompatibles con una modernidad de la que ellos sí eran parte. Por lo tanto, así como el encuentro entre oralidad y escritura en Cajamarca posicionó a los andinos en una escala humana inferior por su incapacidad de manejar los códigos letrados y los transformó en sujetos subalternos, el *Informe de Uchuraccay* encerró a los comunes y a todos los que no entraran en sus parámetros de modernidad en el campo de la barbarie.

Las críticas del texto de Ortega conectan ambos acontecimientos, el de Cajamarca y el del informe, como parte de una

misma racionalidad racista cuya primacía habría sido una de las bases principales del surgimiento de las acciones terroristas. En esa línea, en este ensayo propongo que la manera en que *Adiós, Ayacucho* confronta el orden hegemónico que determina al sujeto andino como bárbaro y objeto de dominación es mediante la enunciación de un tipo de pensamiento distinto del occidental. Así, la novela expone una racionalidad alternativa que permite procesar la realidad desde códigos propios.

Por esta razón, sostengo que la obra puede leerse desde la teoría decolonial que, en palabras de Walter Mignolo, se define de la siguiente manera: “El giro decolonial es la apertura y la libertad de pensamiento y de formas de vida-otras (...) el pensamiento decolonial es el de las variadas oposiciones planetarias al pensamiento único” (2007: 29-33). En contra de la imposición occidental de una única manera de entender el mundo desde patrones eurocéntricos, el pensamiento decolonial se erige como una propuesta de episteme alterna propia de otras visiones del mundo que buscan enunciar su voz y su condición de existencia. Aquella racionalidad hegemónico-occidental, para el caso de la obra de Ortega, sería un mismo discurso subalternizador que ha entendido lo andino como necesario de someter y, en última instancia, eliminar. Su existencia inicia con el encuentro fundacional en Cajamarca y se prolonga hasta la actualidad del texto, marcada por el *Informe de Uchuraccay*.

La otredad andina en la novela emerge como un parámetro válido e incluso más valioso de comprensión del mundo. Ello se observa en la forma de figuras

mítico-religiosas encarnadas en el personaje Alfonso Cánepa. La primera de ellas es el condenado andino y la segunda el Inkarrí. Para analizar su presencia y los procesos de inversión, restitución y renovación llevados a cabo, recurro a la conceptualización del carnaval planteada por Mijaíl Bajtín.

1. EL CONDENADO Y SU SENTIDO RESTAURADOR

El condenado se presenta en Cánepa con todas las ambigüedades típicas de esta figura desde el inicio de la novela, puesto que se relata cómo fue arrojado a una fosa luego de ser quemado y mutilado, así como despojado de la mitad de sus huesos (Ortega 2018: 17). Su constitución física queda clara al describir el momento de su asesinato: “Otra granada de fósforo explotó a mis espaldas vaciando mi cabeza y abriendome el estómago como si fuese un trapo (...). Alguien me levantó del pie, y descubrí entonces que me faltaba la pierna izquierda” (2018: 18). No obstante, a pesar del relato visceral de la destrucción física del personaje, se establece cierta duda respecto de su condición como vivo o muerto:

Me estuve muriendo un rato largo, aunque debo de haber estado ya muerto cuando me cubrieron con rocas y paja brava (...). Pero tenía que salir de allí. Y empecé a remover las piedras, y poquito a poco, precisamente porque solo tengo medio cuerpo conmigo, pude deslizarme y escabullirme, rodar un poco y levantarme junto al árbol quemado del caminito (Ortega 2018: 19-20).

Todo indicaría que, producto de la violencia sufrida contra su cuerpo, Cánepa estaría muerto, pero luego enuncia su agencia al utilizar su propio cuerpo para salir de la fosa a la que había sido lanzado.

Nicole Fourtané, al precisar el término “condenado”, menciona: “La expresión se ve acompañada, a veces, del pormenor ‘alma y cuerpo’ que traduce la verdadera naturaleza de este ser peligroso que no puede considerarse ni como un muerto auténtico ni como un vivo en posesión de todas sus facultades, sino como una criatura que vaga con su alma y su cuerpo, en busca de salvación” (2015: 87-88). Este muerto-vivo se encuentra en un estado liminal que le impide terminar de morirse. Cánepa no sería propiamente un fantasma porque su carácter físico es reconocido tanto por él como por los demás personajes. En todo caso, se encuentra en medio de un tránsito hacia un verdadero descanso marcado por la voluntad de recuperar sus huesos, símbolo de su búsqueda legítima de reconocimiento como sujeto de derechos.

Una vez presentado Cánepa como un condenado se puede desarrollar el verdadero sentido que cumple esta encarnación en la novela. Para tal fin, resulta útil el concepto del carnaval de Mijaíl Bajtín. Para este autor, “el carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera” (2003b: 180). En este proceso hay una eliminación de las barreras entre individuos y una conjugación de aspectos que normalmente estarían separados en la vida social. Se suele entender el carnaval como el momento de la

inversión de roles, en donde lo de abajo pasa arriba y lo de arriba, pasa abajo. En el caso presente, es posible decir que hay un rebajamiento de la figura mítica del condenado al encarnarla en un personaje humano como Cánepa. Sin embargo, ello no se constituye en una degradación dentro de las coordenadas de la cultura andina.

La clave de lectura decolonial de la obra sugiere la existencia de una oposición a la episteme occidental desde una episteme andina, es decir, desde una racionalidad mítica. El motivo de tal oposición radica en el racismo que acarrea la racionalidad hegemónico-occidental formada con la conquista de América. Como señala Aníbal Quijano, el patrón de poder fundado en la colonialidad posicionó a lo europeo como sinónimo del futuro, mientras que lo americano era el pasado. Ello implicó la creación de una identidad racial, colonial y negativa despojada de “su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad” (2014: 801). Para el caso del Perú, el subalterno por excelencia se constituyó como el sujeto andino, cuya cultura fue considerada inferior y fue desplazada de la categoría del conocimiento.

En esa línea, recurrir al condenado sirve para entender la violencia física y epistémica desde un sentido con el que Cánepa puede identificarse y desde el que puede actuar. El horror al que ha sido sometido y la necesidad de una restitución de su condición como sujeto permiten a la novela recurrir a esta figura mítica para dotarlo de un margen de acción y de un medio para procesar la realidad circundante. La condición de muerto-vivo solo se vuelve posible desde la racionalidad

mítica en la que una figura como el condenado puede existir con sentido. Por lo tanto, este “reabajamiento” del que habla Bajtín se transforma en renovación: “la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (2003a: 25). Aquello que es traído al plano de lo inferior se transforma en algo nuevo que adquiere un nuevo significado al enmarcarse en un contexto particular. En este caso, la renovación de las relaciones entre lo sagrado y lo profano, lo divino y lo humano, se traduce en una renovación de las relaciones sociales al interior del país.

Para entender lo expuesto, es necesario profundizar en las diferentes reacciones ante Cánepa por parte de personajes occidentales y andinos. En el caso de los primeros, se encuentra el chofer del camión en el que Cánepa viaja. Al ver su cuerpo destrozado no se genera en él ningún tipo de pena. Más bien, señala: “Qué muerto más feo” (Ortega 2018: 31). Por otro lado, cuando Cánepa se cruza con dos narcotraficantes en un aeropuerto y expone su cuerpo, la respuesta de uno de ellos es: “Este monstrito podría servir para otra cosa (...). Podríamos llenarlo de pasta” (2018: 63). En ambos escenarios hay una búsqueda de intereses propios. Ello contrasta con la posible respuesta de sujetos andinos. En palabras de Cánepa: “Si me descubriese una gente de la puna, seguramente se echaría a llorar; una gente del valle se pondría a rezar pidiendo perdón por sus pecados” (2018: 27). Asimismo, la madre del personaje, al conocer la muerte de su hijo,

indica: “Su alma estará sin descanso (...). Tenemos que encontrar su cadáver para darle cristiana sepultura” (2018: 22). Todos estos personajes reaccionan o se tiene la certeza de que reaccionarían como si se encontraran frente a un condenado, con lo que se hace patente su creencia en esta tradición andina. Así, los sujetos occidentales, representados por el chofer y los narcotraficantes, son retratados como ajenos al mundo andino al no compartir el mismo conjunto de correspondencias culturales, con ello se afirma la desconexión entre ambas esferas epistémicas.

Tal contraste se conecta con la bestialización de la ciudad de Lima. En un momento en el que Cánepa y el personaje de nombre Petiso van a comer, este señala: “Aquí venden perro apañado. ¿Ves esa frianga? Es placenta de parturienta, se la compran a la Maternidad de Lima” (Ortega 2018: 77). Luego, ante la presencia de un ladrón, se describe cómo “repentinamente, desde las ventanas de un edificio de la vecindad empezaron a disparar al ladrón fugitivo (...) el ladrón sorteó los disparos del deportivo vecindario, pero no el auto de la policía que lo golpeó de frente y lo hizo volar por los aires como un pelele más de la muerte cotidiana” (2018: 78). Ambas escenas evidencian cómo Lima se plasma como un espacio de degeneración, donde no existe ningún tipo de relación de reciprocidad. Sus habitantes conviven con el horror, entendido este

como cotidiano y normalizado, y no se sorprenden ante el cuerpo mutilado de Cánepa. Cuando este se presenta ante una multitud, distintos personajes lo interrogan y culpabilizan por su estado, además de burlarse de su condición. Finalmente, ante el anuncio de su situación liminal: “No sobreviví —dijo, humilde—, me moría

numerosos aspectos el final de una era: la de los vivos organizados en una sociedad civilizada” (2015: 109). Esta figura anuncia el fin de la reciprocidad y de las relaciones al interior de la comunidad, lo que se traduce en el fin de la civilización. Tal resultado parece ser lo que se presencia en Lima, ciudad en la que la barbarie se ha apoderado de las relaciones sociales.

Por tanto, la constitución de Cánepa como condenado solo puede entenderse en su aspecto de renovación.

De acuerdo con Carlos Arturo Capellino:

“Podemos decir que la búsqueda de Cánepa, en su condición de condenado andino, no implica un restablecimiento espiritual, sino más bien social y político” (2020: 41). Cánepa realmente no busca su salvación en el sentido tradicional del condenado, producto de haber cometido alguna transgresión en vida, sino su reconocimiento como sujeto de derechos y, por extensión, del resto de sujetos andinos.

Si bien esta es una verdad manifiesta, es posible dar un paso más. La revaloración de la episteme andina, por medio de la encarnación en una figura mítico-religiosa, termina por posicionarse como un parámetro ordenador de la sociedad cuyo valor parece superior a la racionalidad hegemónico-occidental. Tanto la descripción de la capital como los personajes mediados por esta forma de comprender el mundo denotan el caos imperante y la pérdida de cualquier tipo de



Julio Ortega.

no más” (2018: 76), todos ríen y aplauden en respuesta.

Existe una diferencia clave entre Cánepa y el condenado: aquel no es un ser maligno. Para Fourtané: “Las fechorías cometidas por el condenado evocan cierta visión apocalíptica del mundo. En efecto, anuncian en

vinculación entre los individuos. Al recurrir a un pensamiento-otro como el andino y situarlo en este contexto, se le desubalterniza por ser representado como una vía posible para un nuevo ordenamiento de la realidad. Desde una lectura de este tipo, la búsqueda de Cánepa no es solo por su constitución política como ciudadano, sino también por liberar de la prisión de la colonialidad a la racionalidad andina e, incluso, dotarla de una posición primordial por su capacidad de transformar el lazo social.

Es así como se puede hacer dialogar la renovación de Bajtín con la tradición andina del condenado en la forma de lo grotesco: “En realidad el grotesco (...) ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del mundo existente” (Bajtín 2003a: 48-49). La imagen grotesca de Cánepa, producto de su encarnación en un condenado, es signo de transformación; dicho de otro modo, es signo de la apertura a un nuevo orden de relaciones sociales. El sentido tradicional del condenado se renueva en su opuesto: su presencia en la persona del dirigente campesino no es el anuncio del fin de la sociedad civilizada, sino de la restauración de lo comunitario. Así, lo que propone la obra, mediante su protagonista, es que esta encarnación por medio del recurso decolonial de acudir a la racionalidad mítica funciona en un sentido reparador: se constituye en una vía de solución a la violencia experimentada por parte del Estado. No solo eso, sino también en un mecanismo de restitución social y solución

a la atomización de las relaciones entre peruanos que lleva a la degeneración humana.

2. INKARRÍ Y LA APROPIACIÓN DEL MITO

La siguiente figura religiosa es la que proviene del mito de Inkarrí. El anuncio del regreso de este rey inca se presenta en la forma de constantes referencias. Otro de los personajes, el antropólogo, señala: “Vivimos, en términos indígenas, el período final del ‘mundo al revés’; o sea, los tiempos del caos, del cambio y de la muerte” (Ortega 2018: 32). Esto se traduce en que el tiempo presente es de transición caótica, similar al concepto de Pachacuti, que consiste en la transformación del orden establecido a manos de Inkarrí. Después se establece una conversación con dos incas identificados como los últimos del Perú. Su estado es desplorable, debido a que andan desnudos cubiertos de brea, y a la pregunta sobre si hay noticias del imperio responden: “La puerta que da al imperio está perdida en el bosque (...). Habrá que talar el bosque para encontrar la puerta verdadera” (2018: 70). Este acto de destrucción sería una metáfora de la destrucción del orden actual. Finalmente, Cánepa le pregunta a un profesor de antropología sobre qué hace el Ave Rock en Lima, a lo que este responde: “Es el pájaro que anuncia el fin del Perú (...). Está anidando sus hijos en Lima. Para empezar la guerra” (2018: 70). Estos tres pasajes son muestra de que, a lo largo de la novela, se constata que el tiempo experimentado es uno de caos y degeneración próximo a terminar.

Respecto de Cánepa, habría que empezar haciendo referencia

al mito. De acuerdo con la versión recogida por José María Arguedas, específicamente de uno de sus tres informantes (Mateo Garriaso), se describe al dios de la siguiente forma: “Dicen que solo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia dentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo” (Arguedas 1956: 228). Como se observa, se habla de una divinidad mutilada cuyo único rastro es su cabeza de la que crece el resto del cuerpo. Una vez terminado ese proceso, regresará a nuestro mundo. Arguedas recalca que los tres informantes hablan del regreso de la divinidad decapitada y sufriente (1956: 232). La relación con Cánepa se establece entonces a partir de su condición física. Tal como Inkarrí, él también ha sido mutilado y ha atravesado un doloroso camino. Su carácter de regreso apocalíptico se manifiesta al final de la novela: “Ya me levantaría en esta tierra como una columna de piedra y fuego” (Ortega 2018: 91). El tono final con el que Cánepa cierra su discurso pareciera presagiar el advenimiento inminente de la inversión del orden hegemónico que se ha venido anunciando a lo largo del texto no solo en el protagonista, sino en varios de los otros personajes.

La encarnación del mito de Inkarrí en el dirigente campesino, al igual que el caso anterior, tiene un fin renovador. La sola mención de este fuego capaz de arrasar con todo recuerda a lo mencionado por Bajtín: “La imagen del fuego carnavalesco es profundamente ambivalente. Es un fuego que simultáneamente aniquila y renueva el mundo” (2003b: 184). Por lo tanto, puede afirmarse que su “rebajamiento” tiene este fin

de transformar el mundo existente en uno diferente, en este caso, uno que dialogue con la tradición andina. La potencia de este mito y su elección como parte de la propuesta decolonial de confrontar la racionalidad occidental con una racionalidad mítica radica en que, acorde a Fernando Alberto Pomareda, puede ser entendido como una metáfora de supervivencia dentro de la dominación: “Este hecho, lejos de significar una especie de conformismo, posibilita la vida para una sociedad que se reconoce dominada, pero que lucha por su derecho a existir, a través de las agencias posibles (...). La utopía de la resurrección sostiene la esperanza de seguir adelante como forma de sobrevivencia” (2022: 28). Que Cánepa represente a Inkarrí es una forma de ir más allá del procesamiento de la violencia cometida en contra suya. De esta forma, la obra lo convierte en un mecanismo de acción social, de confrontación con el discurso oficial, con su autoridad y sus limitaciones.

Sin embargo, también hay que destacar que el Inkarrí en Cánepa no es una exterioridad total, desconectada del mundo occidental. Es una otraidad epistémica que se posiciona dentro del sistema dominante. Este tipo de otraidad, de acuerdo con Castro-Gómez y Grosfoguel, “no debe ser entendida como una exterioridad absoluta que irrumpre, sino como aquella que

se ubica en la intersección de lo tradicional y lo moderno. Son formas intersticiales, ‘híbridas’ (...) en el sentido de ‘complicidad subversiva’ con el sistema” (2007: 20). La existencia de este mito no puede comprenderse por fuera de la historia de dominación de la población andina desde

eso, el carácter “híbrido” del Inkarrí, junto al conocimiento de su lugar en la estructura de dominación, busca intervenir el poder hegemónico desde la otraidad de la subjetividad andina. En *Adiós, Ayacucho*, ello se concreta en la construcción de un mundo próximo a un cataclismo que solo parece ser capaz de ser comprendido desde la racionalidad mítica. La promesa final del protagonista de regresar como una columna de piedra y fuego es la promesa de resignificar la episteme andina al despojarla de su carácter subalterno y constituirse como capacitadora de transformar la estructura de la sociedad.

Entonces, la apropiación de Inkarrí por parte de Cánepa sugiere la agencia y modernidad de los sujetos andinos, así como su capacidad para proponer vías de transformación social desde una otraidad epistémica. Al posicionarlo en el contexto del conflicto armado interno adquiere características particulares, como el que no sea solamente una cabeza esperando que el resto

de su cuerpo crezca hasta completarse, sino que es el mismo Cánepa quien va en busca de sus huesos. El mito se desacraliza, el dios se encarna en la ficción y lo que origina es un personaje dotado de herramientas para intervenir en la realidad. Si la presencia del condenado andino en el protagonista es una forma de advertir, desde la episteme andina, sobre la necesidad de la



Portada de *Adiós, Ayacucho*.

tiempos coloniales. Por tanto, se encuentra conectado a la dominación, pero no de una forma pasiva ni estrictamente tradicional. A diferencia de lo manifestado por Pomareda, no solo se trata de comprender el mito como un mecanismo que permite sobrevivir bajo la opresión y reclamar visibilidad sobre la propia existencia. Más importante que



Obra teatral *Adiós, Ayacucho* por el Grupo Yuyachkani. Foto: Katherine Nigh. Hemispheric Institute.

restitución de los lazos comunitarios entre peruanos de diversas culturas, la presencia de Inkarrí es una forma de resaltar la agencia para llevar a cabo el Pachacuti que constituya una nueva sociedad, donde lo comunitario se restablezca desde nuevos horizontes.

3. CONCLUSIÓN

Como se ha visto, *Adiós Ayacucho* aborda el enfrentamiento contra el orden hegemónico-occidental mediante la enunciación de una racionalidad alternativa propia de la cosmovisión andina llevada a cabo por el protagonista, Alfonso Cánepa, quien se apropi

de figuras mítico-religiosas para resignificarlas y así actuar sobre la realidad retratada. Desde un enfoque decolonial, puede entenderse que la novela se propone contrarrestar la imposición eurocéntrica racista de entender el mundo y busca otorgar voz a otras visiones que han sido marginadas. La transformación de Cánepa en un condenado andino simboliza la resistencia en medio de la violencia. Su estado de muerto-vivo representa su lucha por el reconocimiento como ciudadano, así como la de-subalternización de su cultura y la búsqueda de una solución a la atomización social. Respecto del mito de Inkarrí,

la figura del rey inca se utiliza para confrontar la racionalidad occidental y resignificar el poder desde coordenadas andinas. En medio del conflicto interno desatado en el Perú de esa época, resulta valiosa la propuesta crítica y confrontacional que la novela de Ortega ofrece. Su mérito no solo se encuentra en la identificación de los problemas estructurantes del país y su conexión con la marginalización de un amplio sector de la población, sino también en la apuesta por posibles soluciones cuyo centro sea el diálogo con la cultura andina.

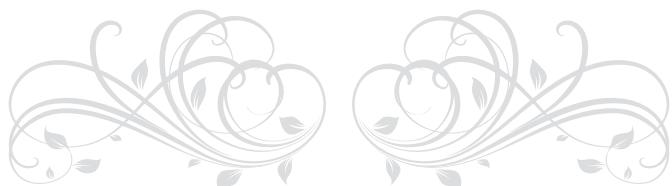


Nota

1 El *Informe de Uchuraccay*, publicado el 5 de marzo de 1983, fue el resultado de la investigación de una comisión presidida por Mario Vargas Llosa para indagar en las razones del asesinato de ocho periodistas, un guía y un comunero en el poblado aya-cuchano de Uchuraccay el 26 de enero del mismo año. Convocada por el entonces presidente Fernando Belaunde Terry, concluyeron que los comuneros confundieron a los periodistas con militantes de Sendero Luminoso. La comunidad había sido una de las más violentadas por la agrupación terrorista y, a partir del asesinato de su líder Alejandro Huamán en 1982, decidieron enfrentarlos. La relevancia de este documento es vital porque, acorde a Lucero de Vivanco Roca Rey, “fue el discurso más influyente para la narrativa que se publicó durante el conflicto armado interno, especialmente en la década de 1980, ya sea para adherir a la interpretación de la violencia ofrecida en ese *Informe* o para detractar de ella” (2021: 22). En esa línea, *Adiós, Ayacucho* pueden entenderse como inscrita en la vertiente detractora.

Bibliografía

- Arguedas, José María
1956 *Puquio, una cultura en proceso de cambio*. Lima: Instituto de Estudios Etnológicos.
- Bajtín, Mijaíl
2003a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2003b *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Capellino, Carlos Arturo
2020 “Representaciones fantasmales en espacios andinos en la novela peruana contemporánea”. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía. Tulane University.
- Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel
2007 “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. pp. 9-23.
- De Vivanco Roca Rey, Lucero
2021 *Dispare. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- Fourtané, Nicole
2015 *El condenado andino. Estudio de cuentos peruanos*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mignolo, Walter
2007 “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una discursividad epistémica más allá del capitalismo global*. Eds., Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. pp. 25-46.
- Ortega, Julio
2018 [1986] *Adiós, Ayacucho*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú.
- Pomareda, Fernando Alberto
2022 “*Adiós, Ayacucho*. La reelaboración del mito andino de Inkarrí: apropiación y movilidad discursiva del sujeto andino”. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Quijano, Aníbal
2014 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso. pp. 777-832.



Sujeto, tiempo e historia en la poesía de Magdalena Chocano

SUBJECT, TIME AND HISTORY IN THE POETRY OF MAGDALENA CHOCANO

MATÍAS RUIZ ECHEGARAY
Pontificia Universidad Católica del Perú
matias.ruiz@pucp.edu.pe

Recibido el 11-07-24; aceptado el 14-10-24.

RESUMEN

El trabajo analiza el libro de poemas *Objetos de distracción* (2016) de Magdalena Chocano en diálogo con sus primeros libros *Poesía a ciencia incierta* (1982) y *Estratagema en claroscuro* (1986). El propósito es identificar y explorar las distintas formas en que las nociones de sujeto, tiempo e historia se representan en esta obra. Se sostiene que la poesía de Chocano plantea un cuestionamiento de las convenciones de representación del sujeto poético, del tiempo y de la historia. Se observa el paso de la construcción de un sujeto paradójico —visionario y vulnerable— a una voz descentrada y sin marcas de identidad. Se indaga, asimismo, en la configuración de una temporalidad discontinua en la poesía última de la autora, que comparte con sus primeros trabajos el rechazo a un tiempo homogéneo y lineal. Se propone que su poesía muestra una visión fragmentaria y discontinua de la historia, a contracorriente de los discursos épicos o totalizantes.

PALABRAS CLAVE

Magdalena Chocano, Poesía peruana contemporánea, Discontinuidad, Historia

ABSTRACT

This paper analyses Magdalena Chocano's book of poems *Objetos de distracción* (2016) in dialogue with her earlier books *Poesía a ciencia incierta* (1982) and *Estratagema en claroscuro* (1986). The aim is to identify and explore the different ways in which the notions of subject, time and history are represented in this work. It is argued that Chocano's poetry questions the conventions of representation of the poetic subject, time and history. It shows the transition from the construction of a paradoxical subject —visionary and vulnerable— to a decentralised voice without identity marks. It also investigates the configuration of a discontinuous temporality in the author's later poetry, which shares with her earlier works the rejection of a homogeneous and linear time. It is proposed that her poetry shows a fragmentary and discontinuous vision of history, against the current of epic or totalising discourses.

KEYWORDS

Magdalena Chocano, Contemporary Peruvian Poetry, Discontinuity, History

M agdalena Chocano (Lima, 1957), es una poeta cuyos libros de ediciones auto-gestionadas y limitados ejemplares, la han llevado a ocupar un lugar marginal en el espacio literario peruano, aunque goce de cierto reconocimiento internacional a juzgar por algunos de sus libros publicados en España, Estados Unidos y México. Sin embargo, las características de su poesía la han vuelto una figura “ausente” (Padilla 2021a: 105), por lo que es poca la discusión crítica en torno a esta.

Desde la publicación de sus primeros libros la escritura de Chocano se ha diferenciado por mostrar una actitud crítica, incluso escéptica, respecto de ciertos lugares comunes asociados a la discursividad lírica: la transparencia lingüística, la autoexpresión, la centralidad del “yo”. Resulta particular también su preocupación por lo histórico, que va más allá de la alusión directa y de lo referencial, lo que le permite plantear una revisión de cómo cotidianamente se entiende el tiempo. Se trata, entonces, de una poesía que trabaja constantemente con las nociones de sujeto, tiempo e historia, tanto a nivel temático como de su problematización mediante estrategias formales.

En el presente ensayo indagamos en el lugar que ocupan estas tres nociones (sujeto, tiempo e historia) en la poesía de Chocano, y en los rasgos de poética que permiten a la autora desafiar los constructos o modelos de discurso sobre los que, modernamente, estas se erigen. En la poesía de Chocano entra en conflicto una concepción de sujeto como centro y origen del discurso

y como portador de una identidad cerrada, unitaria y estable; de tiempo como cronología lineal; y de historia como devenir continuo. ¿Cómo se construye, entonces, la voz, el tiempo y el sentido de lo histórico en esta obra? Para responder a esta pregunta es conveniente comenzar con los primeros libros de Chocano, *Poesía a ciencia incierta* (1982) y *Estratagema en claroscuro* (1986), para luego detenernos en uno más reciente, *Objetos de distracción* (2016). El propósito de este ejercicio es observar algunos contrastes dentro de la obra y ponerla en diálogo con el contexto poético de los años ochenta en el Perú, década en que la poeta comenzó a publicar.

1. SUJETO

En *Poesía a ciencia incierta* (1982) y *Estratagema en claroscuro* (1986) resulta central la presencia de voces y figuras femeninas. Son de especial relevancia las alusiones a personajes míticos como Atenea, Penélope o Minerva, pero también a niñas que juegan, y a mujeres que destacan por una intensa mirada reflexiva. El “yo” de los poemas las observa, interpela o confronta en un proceso en el que, según señala Usandizaga, define a la vez que problematiza la identidad de estas mujeres y la suya propia como hablante (2009: 78): “A veces me siento como aquella que pesa las perlas. / En la penumbra atenta al punto de equilibrio / sostengo entre mis dedos la finísima balanza / y siento perlas que escapan a mis manos” (Chocano 1982: s/n); “Te enredé Minerva / te dejé sin habla / te quité la brumosa armadura / tomé a broma tu batalla / y me reí del cónclave de guerreros en que te ufanabas” (Chocano 2020: 20).

En *Poesía a ciencia incierta*, el sujeto poético carga sentidos paradigmáticos: de un lado, se presenta como un ser visionario capaz de iluminar “mundos irregulares” desde el relato de su interioridad; de otro, como una instancia frágil, consciente de los límites de su palabra: “Duda de mi palabra / óbvia / pero aún reclamando su treta / créeme el poema” (Chocano 1982: s/n). En *Estratagema en claroscuro*, el sujeto juega con distintas máscaras y procura dominar “el arte severo del escondite” (Chocano 2020: 10). En este último caso, el sujeto de los poemas ya no aspira a ser uno con el mundo; en su lugar, adopta múltiples identidades: es una máscara hecha de lenguaje: “Oblongos roperos guardan trajes para vivir todos los dramas / ser Arbaces por ejemplo / y agonizar en Pompeya / o ser quien compra verduras con billetes de mentira” (Chocano 2020: 10).

En estos primeros poemas podemos constatar que en la escritura de Chocano no existe (o no se plantea) un sujeto anterior y exterior al lenguaje: la instancia del “yo” es vista como una convención textual que, en palabras de la poeta, “roza la vaciedad” (Chocano 2020: contraportada). Ahora bien, los poemarios más recientes radicalizan esta propuesta. En *Objetos de distracción* la persona lírica pierde presencia, es decir que el sujeto no solo ya no ocupa el centro de la enunciación, sino que queda prácticamente borrado. Pasa a ser una entidad sin punto de origen, anónima e impersonal. Veamos:

uno se compromete con
una sociedad secreta
un abismo ridículo
uno se carcajea
solemnidad imposible
salvo en pobreza

breves atingencias
sibilinas
ligerezas uno fichado
por biometría
uno aguarda un signo
a salto de mata
llega el cansancio
uno se enmascara
(Chocano 2016: 19)

En este poema, sin título como el resto de la serie, con el empleo del pronombre indefinido “uno”, la voz se deshace de las distintas marcas identitarias (género, raza, edad, clase, etcétera), marcas que, precisamente, permiten situarnos, como sujetos, en el ámbito de lo social. El efecto es el siguiente: quien lee se enfrenta a una situación de ambigüedad: ¿el poema enumera acciones de un mismo sujeto?, ¿se trata de varios sujetos?, ¿hay sujeto? En cualquier caso, lo que hace Chocano, curiosamente, es diseminar y, al mismo tiempo, ocultar la posición de la voz (“uno se compromete”, “uno aguarda un signo”, “uno se enmascara”). Con esta operación (diseminación y ocultamiento de los lugares de enunciación) la poeta construye una voz esquiva a cualquier definición estable.

La teórica Teresa de Lauretis ha propuesto el término “desidentificación” para nombrar un proceso mediante el cual el sujeto se desvincula críticamente de formas normativas, imposiciones violentas, binarias, de identidad. Para ella, la “desidentificación” funciona como “una fuente de resistencia y (...) una capacidad de obrar y de pensar en modo excéntrico respecto a los aparatos socioculturales” (De Lauretis 2000: 139). Se podría decir, en estos términos, que la voz del poema citado es una voz *excéntrica*, que performa la desidentificación mediante la disgregación de los puntos de vista, del

ocultamiento, y, principalmente, mediante la distancia irónica: “uno se compromete con / una sociedad secreta / un abismo ridículo”.

La práctica de Chocano, en este punto, explora posibilidades distintas (aunque no opuestas, hay que decir) de mucha de la poesía escrita por mujeres durante los años ochenta en el Perú, en la que predominaban los temas del deseo y el cuerpo femenino. Es que, en una poética como la que analizamos, lo fundamental no es el cuerpo, sino el desplazamiento de la voz, su falta de adecuación a un lugar fijo. José Ignacio Padilla ha observado en relación al poema “Laberinto”¹ que “este movimiento impersonal a favor del poema no puede ser programático ni acumular cuerpos en una dirección dada, cuando lo que se trata de hacer es quitar el cuerpo, para despojarlo, desnudarlo, de los discursos que lo atraviesan” (2021a: 26). De aquí el esfuerzo de Chocano por desestabilizar el lugar de la voz suprimiendo referentes que permitan localizarla en un cuerpo determinado, un cuerpo reconocible, y, por tanto, susceptible de ser “fichado”, como dice el poema.

En *Objetos de distracción* se produce un descentramiento del sujeto lírico: su lugar en el poema está puesto en entredicho. Ante esta situación, la voz del poema “se carcajea”: el tono de ironía y la actitud de descreimiento son rasgos distintivos de esta voz: “abismo ridículo”, “solemnidad imposible”. Chocano, además, deja de lado, casi en su totalidad, la enunciación en primera persona. Con esto, sujeto y objeto, interior y exterior devienen en realidades indistintas. Eduardo Milán, al describir el giro impersonal en la tradición lírica —que se retrotrae hacia la segunda mitad del siglo XIX, con Baudelaire y Mallarmé—, propone

que el “yo” poético cambia “de su posición de violín en el poema clásico (...) a la categoría de director de orquesta” (2015: 182). Esta imagen sirve para ilustrar lo que en *Objetos de distracción* ocurre con la subjetividad, con la voz. No se trata ya de la poeta que expresa un drama interno. Aquí, más bien, la poeta es, para decirlo con palabras de Milán, el “ordenador exterior del poema” (2015: 182) o, simplemente, alguien que juega con las palabras.

2. TIEMPO

Si en los primeros trabajos poéticos de Chocano predomina un *ethos* melancólico que conduce al sujeto de los poemas a evocar imágenes de un tiempo perdido, “el tiempo en que fuimos felices” (Chocano 1982: s/n), o a identificarse con un tiempo mítico —“Iremos hacia el mar Penélope / a la mar alta / nos haremos navegantes” (Chocano 2020: 29) o “Fénix / yo / te / deseo / el / Fuego” (2020: 28)—, a partir de *Objetos de distracción* (2016) se alude, con frecuencia, a un *tiempo discontinuo*. Este sentido de la temporalidad toma presencia en la poesía de Chocano, más que a nivel temático, a partir de la fragmentación en el espaciado de los versos y del empleo de un lenguaje digresivo, colmado de interrupciones.

La naturaleza discontinua del tiempo del poema puede pensarse, así, como una fractura en el orden cotidiano, y, paradójicamente —puesto que lo discontinuo también concuerda con el frenético y vertiginoso ritmo de la ciudad contemporánea y las comunicaciones digitales—, como un proceso de desaceleración, que comparte con los poemas de su primera etapa de producción “el rechazo al tiempo de las cosas, tiempo del

consumo masivo”, como plantea Rowe (2005). Se trata, pues, de un uso crítico de la discontinuidad, en que el carácter inconexo de las proposiciones y, ante todo, las constantes interrupciones y digresiones, lejos de funcionar como “estímulos”, apuntan a romper con una recepción pasiva, a forzar la atención del lector enfatizando la dimensión material y constructiva² de los textos: “no me des una lección más / acá la textura es lo que importa” (Chocano 2016: 10), o “el guitarreo ha llegado hasta aquí / aquí es el disfraz que agota” (2016: 24).

El poemario *Objetos de distracción* también investiga lo discontinuo a partir de la construcción de fragmentos: frases incompletas y aisladas, que proporcionan una singular visión sobre el tiempo. La mayoría de los poemas de esta serie están construidos en tiempo presente. No obstante, es importante notar que aun cuando cada uno de los fragmentos de texto presenta el mismo tiempo verbal, se producen choques, tensiones. Aquello responde a una falta de concordancia en el sentido de las diversas unidades que componen los poemas. Son enunciados en tiempo presente, sí, pero como conjunto no parecen convocar un solo presente —que correspondiera a un tiempo lineal y homogéneo— sino diversos presentes. Veamos:

la nave ocular fija
esos pasos sin rumor
esos equilibrios mudos
la rapiña del secreto

pestaña ciclopéa
repetida y replicada
trizamiento del ahora
en la secuencia famélica
nada acontece aquí
apenas si transcurre
(Chocano 2016: 13).

En este poema, “la nave ocular fija...”, se triza el presente, se

este poema: “nada acontece aquí / apenas si transcurre”. Estos versos son la constatación de una poética que desconfía del “tiempo del relato” (Padilla 2021a: 22), es decir, del tiempo cronológico lineal: la idea de que el presente se orienta hacia un futuro, y que viene de un pasado; un movimiento progresivo en el que los sucesos de una historia llegan a un final y se resuelven. Así, en la poesía de Chocano, si bien hay un orden secuencial en la lectura, las interrupciones, los giros temáticos, producen un ritmo titubeante, entrecortado. La poeta, con estos desvíos, saltos y digresiones, no deja que el tiempo del poema progrese; en su lugar, los distintos fragmentos de texto aparecen montados unos sobre otros provocando un truncamiento en el plano discursivo. Cito versos de otros poemas: “la conversación divaga” (Chocano 2016: 4), “la distracción buscada” (2016: 37) o “la trama a todas luces trastabilla” (2016: 16). En efecto, lejos de crear hilos narrativos, secuencias estables, el poema divaga, tropieza, se interrumpe, “trastabilla”. Veamos:

desprenderse
es llegar al otro lado
con la quieta sangre
[navegando
sin criar más que un
espacio
[donde minar
la amenaza recesiva
no vale un no terminante
solo existe el dilema de
callar con los ojos



Magdalena Chocano.

fragmenta, deviene múltiple. Por otra parte, da la sensación de que se trata de un tiempo suspendido, casi inerte, como si las imágenes del poema estuviesen detenidas o atrapadas en el tiempo. Son los últimos versos, sin embargo, los que condensan con más claridad el sentido de la temporalidad de

ante noche
tan coloidal
remontar
el gris (Chocano, 2016: 34)

Sería un error analizar el tiempo de algunos de los poemas de *Objetos de distracción* sin tomar en cuenta su dimensión gráfica. Propongo que la fragmentación del espacio no es sino un resultado de la multiplicación del tiempo presente. El desorden de la estructura vertical de los versos, que forma una tentativa de disposición en zigzag, resalta una temporalidad segmentada en diversos bloques. Esta disposición zigzagueante de los versos ya había sido explorada por Chocano en el libro *Otro desenlace* (2008)³, en el que esta figura aparece incluso de manera más exacta; sin embargo, en *Objetos de distracción* no solo el tiempo por el que se opta sino también la cualidad esquiva, digresiva, de los poemas se expresa mediante el espacio gráfico. En este punto, cada segmento del poema, señalado por un desajuste óptico, es en sí mismo una isla de tiempo. De esta manera, Chocano rompe con la disposición vertical del verso y, de alguna manera, con su lógica lineal.

3. HISTORIA

Esta dimensión discontinua, fragmentaria, del tiempo, es una de las claves para abordar cómo en la obra de Magdalena Chocano, poesía e historia se complementan. A la poeta, quien es historiadora de profesión, le resulta natural que ciertos intereses históricos aparezcan en su escritura. En una entrevista concedida a Roland Forgues, Chocano señala: “Yo creo que mi preocupación por la historia está presente en

mi poesía: el problema de cómo se procesa el tiempo” (Forgues 1991: 245). En este sentido, la fragmentación del tiempo que se da en *Objetos de distracción* podría representar, además de una descomposición de la lógica lineal del verso (y del lenguaje en general), una crítica a una manera de concebir la historia a partir de nociones como continuidad o progreso.

Michel Foucault, en la introducción a su libro *La arqueología del saber*, defiende una concepción discontinua de la historia, en contra de “las teleologías y las totalizaciones” (2002: 13). Para él, la discontinuidad

ha disociado la larga serie constituida por el progreso de la conciencia, o la teleología de la razón, o la evolución del pensamiento humano; ha vuelto a poner sobre el tapete los temas de la convergencia y de la realización; ha puesto en duda las posibilidades de la totalización. Ha traído la individualización de series diferentes, que se yuxtaponen, se suceden, se encabalgan y se entrecruzan, sin que se las pueda reducir a un esquema lineal (Foucault 2002: 12).

Siguiendo lo planteado por Foucault, analicemos de qué manera en los poemas de *Objetos de distracción*, la concepción continua de la historia entra en conflicto. En ellos, no hay líneas narrativas claras, tampoco jerarquías temáticas. Se trata de una poesía que se construye a partir de la yuxtaposición de fragmentos inconexos, series: discontinuidades. Una poesía que abandona toda pretensión de totalidad y privilegia las interrupciones, los fragmentos.

los dormidos en los portales
siempre sorprenderán al
[músico
sueños hay en almohadas de
[cemento
la estadística
la pobreza abismal
descarta ciertas calles
todo ocurre
en laderas
pastoriles
entre celajes
montes
lejos
(Chocano 2016: 41)

A partir del estilo elíptico y de la tematización de los límites de los sistemas de representación (“la estadística / la pobreza abismal / descarta ciertas calles”) Chocano apunta a realizar un desmontaje de las narrativas históricas “oficiales”. Este tipo de cuestionamiento, que se da mediante el despliegue discontinuo del poema, propone tensar los marcos de representación hegemónicos para visibilizar sus faltas, sus puntos ciegos, sus fantasmas: “sueños hay en almohadas de cemento”, dice. El poema, de esta forma, abre una grieta en lo simbólico, es decir, hace ver aquello que la historia deja afuera. Los últimos versos, en este sentido, pueden leerse como una parodia de las formulaciones totalizantes, de las versiones épicas de la historia: “todo ocurre /en laderas / pastoriles / entre celajes / montes / lejos”.

Chocano, en conversación con José Ignacio Padilla, ha señalado que en los años en que empezó a escribir imperaba en la poesía “una especie de épica y la épica es narración. En ese esfuerzo por evitarlos o apaciguarlos tal vez, pues la épica se relaciona también con violencias ejemplares. Quizás daba un rodeo a esas situaciones” (Padilla 2021b:22). En

ese sentido, esta cita puede leerse como una alusión a la imagen del poeta cronista o historiador que, a principios de los setenta —aunque sin duda todavía influyente en los ochenta— fomentaban los poetas integrantes del movimiento peruano Hora Zero. Para ellos, resultaba fundamental que la poesía funcione como un registro de “todo lo que late y se agita” (Pimentel y Ramírez Ruiz 2016: 24), tal como lo señalan ambos autores en el primer manifiesto del grupo “Palabras urgentes”.

La poética de Chocano diverge de las miradas integrales, totalizadoras de la poesía de Hora Zero, pues esta se formula desde lo discontinuo y lo fragmentario, e intenta, como afirma Chocano, “marcar las personas del plural con otros sentidos; cuestionar también al yo que habla”

(Padilla 2021b: 22). De ahí que, en su poesía no se construya un sujeto reconocible y se evite la narración. Además, no hay un intento de dar cuenta de todos los sujetos, de integrar todas las voces y lenguajes. No hay tal confianza en la palabra. Tampoco hay ilusiones utópicas: Chocano no espera que la poesía redima una historia traumática. De hecho, la poeta nos ofrece una mirada desoladora y desencantada respecto de las posibilidades redentoras de la palabra poética. Es que, si bien hay un cuestionamiento de las lógicas imperantes, de los discursos hegemónicos, Chocano se abstiene de construir nuevos relatos. Como señala Padilla, “la poesía de Magdalena Chocano no propone versiones alternativas de la historia —ni ningún discurso tranquilizador, para tal caso. No se

consuela porque no hay consuelo posible. Y menos en la poesía” (2021a: 31). Así, en algunos poemas aparecen voces derrotadas, anónimas siempre, y fantasmáticas: voces que asedian el espacio del poema y son el ruido de un pasado irresuelto e insalvable:

de entre todos
los muertos éramos los más
[vulnerables]
los puntos sobre las íes
[se diluían]
las lápidas no resonaban
el viento olvidaba agitar
[nuestros cabellos]
y expuestos en la selva
[nuestros miembros]
nunca pudimos demandar
[amparo]
contra la cháchara celeste
(Chocano 2016: 6).



Portada de *otro desenlace*.

Portada de *Objetos de distracción & Laberinto*.

4. CONCLUSIÓN

Los poemas de *Objetos de distracción* (2016), pueden ser leídos como desmontajes de las nociones tradicionales de sujeto, tiempo e historia. Mediante el manejo de diversas operaciones textuales, como la digresión, el descentramiento del sujeto lírico, la interrupción o el montaje

de tiempos heterogéneos, la poesía más reciente de Chocano logra evidenciar el carácter ficcional de los discursos culturales con los cuales estas se construyen: por una parte, cierta metafísica del sujeto y, por otra, la ideología del progreso. La crítica que emprende esta poesía hay que entenderla, sin embargo, como un aspecto que surge de la escritura

misma —es decir, de sus procedimientos— y no solamente a nivel temático o referencial. De hecho, estamos frente a una poética cuyo lenguaje tiende a suspender —o por lo menos a pensar— la simbolización, la función referencial del discurso, y a intensificar su propia materialidad, en tanto opacidad, fragmentación, textura y ruido.



84

años como alma en pena merodeando palabras
 y el hayedo se escarpa— camino al monasterio
 años dando vueltas— ralea el bosquecillo
 pero envolviendo la antigua palabra
 aparecen los muros
 alrededor girando la palabra
 años— años un delgado ligamen
 el esbozo de las celdas
 el muro se disuelve en años años
 tiende su magra sombra el monasterio
 han estado aquí, estuvieron aquí las palabras
 en coro años
 años, qué son, sino palabras idas y venidas
 el monasterio se adentra en las materias
 el hayedo se aleja,
 pero queda el rumor de sus hojas años— años—
 el claustro es un cuadrángulo vertiginoso—
 se recobra el rastro aunque se pierde lo avistado
 amanece, no, anocche cerca de las palabras
 bullen como follaje los vastos muros
 el viento azuzado por un jinete silencioso
 —años, años—
 se encarama en la cuesta
 tiembla el hayedo pesaroso de luz de años
 las manos se acercan a la hoguera de voces—
 la meseta se ahonda serpentea el sendero
 no tiene nombre no tiene abril sólo años
 evadiendo la tenue palabra se agrieta el claro
 el bosquecillo reverdece sin sol
 retrocede el cantor se excusa por estos años
 años que son lluvia en el olfato
 fuego en lo alto palabras tuberosas
 ofuscadas las torres se divisa la noche
 renace el muro calla la voz años
 el terso brillo del cielo años en el alma acuciando la ociosa palabra
 rostros tras el vidrio que son objetos que son sombras que son ecos
 de palabras
 en los años
 oscuro giro solar en la hojarasca pasos idos y venidos
 carcomidos dinteles insostenibles voces un resquemor febril que se agiganta y pasa
 años

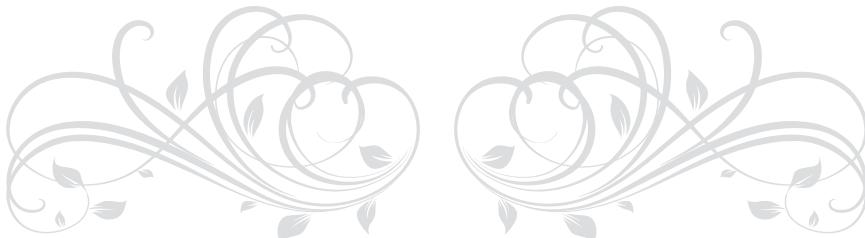
Magdalena Chocano, de *Otro desenlace* (2008).

Notas

- 1 En 2017 se publicó *objetos de distracción & laberinto*, una segunda edición del poemario que incluye el poema mencionado.
- 2 Utilizo el término “constructivo” en el sentido que le da Charles Bernstein: “Por ‘constructivo’, en parte me quiero referir a ciertas radicalidades o extremos en la estrategia de composición que tienden a incrementar al sentido artefactual y no naturalista del poema” (2013: 62).
- 3 Resulta interesante que sea el último poema del conjunto, titulado “84”, el que, con más contundencia, sugiere la idea del zigzagueo. En mi opinión adquiere otros sentidos si se lee retroactivamente junto con los últimos poemarios.

Bibliografía

- Bernstein, Charles
2013 *L=A=N=G=U=A=G=E ;Contrataca! Poéticas selectas (1975-2011).* México. D. F: Aldus.
- Chocano, Magdalena
1982 *Poesía a ciencia incierta.* Lima: Ediciones Imaginarias.
- 2016 *Objetos de distracción.* Lima: Ediciones insólitas.
- 2020 *Estratagema en claroscuro.* 2da edición, Lima: Personaje Secundario.
- De Lauretis, Teresa
2000 *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo.* Madrid: Horas y Horas.
- Forgues, Roland
1991 *Palabra viva.* Tomo IV, “Las poetas se desnudan”. Lima: Editorial El Quijote.
- Foucault, Michel
2002 *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Milán, Eduardo
2015 *Ensayos unidos. Poesía y realidad en la otra América.* Madrid: E-book, Antonio Machado Libros.
- Padilla, José Ignacio
2021a *El poema se derrite.* Lima: Meier-Ramírez.
- 2021b *Se dicen cosas.* Lima: Meier-Ramírez.
- Pimentel, Jorge y Juan Ramírez Ruiz
2016 “Palabras Urgentes”, en *Hora Zero (Óperas primas).* Madrid: Amargord ediciones.
- Rowe, William
2005 “Poemas de Magdalena Chocano”, en *Hueso Húmero*, Núm. 47, pp. 196-200.
- Usandizaga, Helena
2009 “Acto frío y luminoso de fría y numinosa fc’: la poesía de Magdalena Chocano”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 38, pp. 73-93.



Cárcel, cine y carnaval en

El beso de la mujer araña de Manuel Puig



PRISON, CINEMA AND CARNAVAL IN MANUEL PUIG *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*

SAID ILICH TRUJILLO VALVERDE
Pontificia Universidad Católica del Perú
said.trujillo@pucp.edu.pe

Recibido el 5-05-24; aceptado el 19-10-24.

RESUMEN

El ensayo propone que en la novela *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, se utilizan elementos de la cultura de masas contemporánea —el cine o los boleros— para generar un espacio de intimidad e intercambio que logra subvertir nociones preconcebidas —la cárcel como espacio de opresión o la de la masculinidad hegemónica como estándar único de virilidad— y permitir la cercanía entre grupos sociales dispares. Se parte de la idea de que la novela de Puig es un producto que se enmarca en la posmodernidad que instrumentaliza los productos de masas no como un añadido estético, sino como parte fundamental de su propuesta. Las ideas de Mijaíl Bajtín, en particular, las relativas a la literatura carnavalesca, ayudan a interpretar las subversiones que se desarrollan en esta novela.

PALABRAS CLAVE

Cultura de masas, Cine, *El beso de la mujer araña*, Literatura carnavalesca

ABSTRACT

This essay proposes that in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña* (1976), elements of contemporary mass culture —such as cinema or boleros— are used to create a space of intimacy and exchange that successfully subverts preconceived notions —such as the prison as a space of oppression or hegemonic masculinity as the sole standard of virility—and allows for closeness between disparate social groups. To understand this, we start from the idea that Puig's novel is a product framed within postmodernity, which utilizes mass culture products not as mere aesthetic additions but as a fundamental part of its proposal. Mikhail Bakhtin's ideas, particularly those related to carnivalesque literature, help to interpret the subversions that unfold in the novel.

KEYWORDS

Mass culture, Cinema, *El beso de la mujer araña*, Carnivalesque literature

La publicación en 1976 de *El beso de la mujer araña* (en adelante solo *El beso*) —la cuarta novela de Manuel Puig— supuso, en ciertos sentidos, una continuidad respecto de la obra anterior del novelista argentino. Si bien es cierto que hay diferencias estilísticas notables entre esta novela y *La traición de Rita Hayworth* (1968), su primera novela, o la exitosísima *Boquitas pintadas* (1969), es indiscutible que ciertos temas y técnicas persisten en *El beso*. A nivel formal, por ejemplo, los monólogos interiores de Molina, uno de los protagonistas, recuerdan a los que ya había trabajado Puig con acierto en su opera prima. En adición, la fuerte presencia de la cultura de masas —el cine y los boleros en particular— en las primeras novelas del escritor argentino tiene también un lugar predominante en *El beso*. Mientras que el espacio elegido para el desarrollo de la historia es bastante particular: una cárcel en la que los dos protagonistas creados desde la diferencia —*a gross modo*, el encuentro entre un guerrillero hegemónicamente masculino y un homosexual explícitamente feminizado— conviven y terminan construyendo un vínculo que subvierte sus convencionalidades de origen. La noción posmoderna del mundo y los medios de masas serán claves para la construcción de este nuevo vínculo.

1. POSMODERNIDAD, CULTURA DE MASAS Y CARNAVAL

En el prólogo a *El debate modernidad – posmodernidad* (2004), Nicolás Casullo plantea coordenadas claras para definir la diada modernidad/ posmodernidad. Apunta que frente

a una modernidad entendida como un proyecto racionalista con discursos hegemónicos bien establecidos que explican un mundo secularizado que tiende hacia el progreso, la posmodernidad implica la licuación de los grandes discursos que sostén ese *ethos* moderno. Así, fragmentación, desencanto y crisis serán sus características distintivas. Con todo, no podemos entender la posmodernidad solo como la negación del proyecto de la modernidad, sino como una oportunidad para la aparición de nuevos actores. Como indica Sandra Lorenzano (2009), la mirada posmoderna ha permitido el ingreso de aquello que sale de los límites del sujeto racional hegemónico: minorías postergadas —distintas del paradigma que Lorenzano llama “humano-masculino-heterosexual-occidental-blanco-racional” (2009: 230)— surgen en formas de activismo político y artístico distintas a las consagradas. La irrupción y popularización de la cultura de masas y nuevos medios como el cine, la radio o la televisión son otro de los aspectos que se deben tomar en cuenta para entender el fenómeno posmoderno.

Los elementos de la posmodernidad que hemos relajado —muerte de los grandes relatos, sujetos no hegemónicos, cultura de masas— son importantes para entender la novela de Puig. En efecto, como ya ha trabajado Santiago Colás (1994), *El beso* es un producto posmoderno que debe entenderse en su contexto complejo: publicada en 1976, año en el que empieza la dictadura eufemísticamente llamada Proceso de Reorganización Nacional, es la primera novela que explícitamente desarrolla el tema de la represión política. Colás recusa que la obra de Puig, a partir de su apelación a la cultura de masas y a su visión

pesimista sobre los proyectos utópicos, sea escapista. Para este autor, *El beso* utiliza la metaficción y la dinámica compleja del encarcelamiento para mostrar una crisis de la utopía más compleja que la mera evasión. Paradójicamente, las películas que deberían ser el espacio del escapismo, temáticamente se vinculan con la opresión y la cárcel termina convirtiéndose en el espacio de la utopía. Con todo, el desesperanzador final de la novela, problematiza más la cuestión de la posibilidad de la utopía.

Tras el brillante trabajo de Colás, la idea de Puig como un autor posmoderno ha sido retomada por autores como Belén Ramos Ortega (2010), quien apunta, en relación con *La traición de Rita Hayworth* que, en esa novela, destaca como rasgo posmoderno la “atracción especial por lo degradado para sacar a la luz su lado más poético y sensible: el *kitsch* de las películas de clase B de Hollywood y la paraliteratura” (s/p). En adición a lo anterior, autores como Décio Torres Cruz, encuentran el vínculo entre la obra de Puig y lo posmoderno a partir del arte pop y la cultura de masas:

Pop Art is mainly concerned with representations of mass media, and the critiques of their products and myths. Puig borrows the language of the fine arts and structures his works in polyphonic discourse focused on the products and mythology of mass media, especially those created by cinema (2019: 81). [El arte pop se preocupa principalmente por las representaciones de los medios de masas y las críticas de sus productos y mitos. Puig toma prestado el lenguaje de las bellas artes y estructura sus obras en un

discurso polifónico centrado en los productos y la mitología de los medios de masas, especialmente las creadas por el cine] (Traducción mía).

Así pues, tomar como punto de partida la vinculación de *El beso* con el fenómeno posmoderno y la cultura de masas es pertinente. En ese sentido, planteamos retomar esas líneas esenciales, pero incorporando categorías planteadas por Mijaíl Bajtín, en particular las relativas con la literatura carnavalesca. Si bien puede parecer contradictorio utilizar conceptos teóricos surgidos de la reflexión sobre la cultura popular en el medioevo y el Renacimiento para analizar una obra que consideramos posmoderna, creemos que el contexto de opresión en el que se gestó *El beso*, y la manera en que se desarrolla la relación entre los protagonistas abre la puerta para utilizar este enfoque. A ello, se suma el hecho de que el carnaval ha surgido como una manera de controlar la posibilidad de un desorden social mayor, algo análogo al ambiguo final de la novela.

En su trabajo sobre Dostoevsky, Bajtín (2003) apunta que la literatura carnavalesca es “aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folclor carnavalesco” (2003: 157). Es preciso recordar que, el carnaval era el momento del año en que las rígidas jerarquías y formas de vida autoritarias que regían los periplos vitales de las personas quedaban abolidas momentáneamente. En el siglo XX, cuando la plaza pública ya no puede cumplir su misma función debido a la explosión demográfica y a los desarrollos posindustriales, ¿es posible pensar en un espacio en el que muchas

personas puedan compartir experiencias y suspender los rigores de la vida diaria? Nuestra posición es que los medios masivos, y para el caso específico de este trabajo, el cine, pueden llegar a cumplir este rol.

Leal y Flores señalan que “el concepto de cine que se forma en la mente de los primeros espectadores cambia con el tiempo y se desplaza de uno a otro de los elementos constitutivos del espectáculo cinematográfico” (2007: 14). Desde 1895 hasta 1904 la tendencia es que “el cine es el aparato” en referencia a la cámara o al proyector, pero a partir de 1905, “el cine es la sala, un centro de reunión social en el que, además de encontrarse con los conocidos, se disfruta de la nueva diversión” (Leal y Flores 2007: 18). Personas lejanas geográficamente podían ver la misma película, amigos y conocidos podían comentar las peripecias del último estreno, en suma, el cine toma la posta de la plaza pública para el siglo XX.

Más allá de lo que se pueda especular acerca del cine como lugar de encuentro social y generador de interacciones carnavalescas, la opinión del mismo Puig es relevante. Al reflexionar sobre la opresiva realidad a la que se enfrentaba en su lugar de nacimiento, el autor de *El beso* apuntaba: “Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela” (Puig 1985: 7). El cine, al menos el cine que está consumiendo Puig en este momento, tiene una función casi hasta analgésica, construye una realidad ajena y deseable. Mientras ve una película con su madre y mientras dure aquella podrá disfrutar de un mundo diferente, lo que llamará “la realidad

del placer, la realidad apetecible de la pantalla” (Puig 1985: 7). Concordamos con el ya citado Santiago Colás en señalar que el cine en la obra de Puig no debe ser visto como un espacio de escapismo; consideramos que es el elemento que reemplaza a la plaza pública y permite un contacto íntimo e irrestricto en el espacio de la privación por anonomasia: la cárcel.

2. LA CÁRCEL DE *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* COMO ESPACIO CARNAVALIZADO

Los protagonistas de *El beso* son Valentín y Molina quienes comparten una celda en la que se desarrollan la mayoría de las interacciones de la novela. Como señalan María José Goldner y Juan Andrés Ron: “tanto los guerrilleros, como los homosexuales fueron subversivos a su modo para el Estado” (2007: 2), por lo que Valentín y Molina son ambos indeseables que se hallan “justamente” reprimidos por ser quienes son. Pero Valentín y Molina no son iguales, dentro de la situación de represión a la que ambos se enfrentan se construye una jerarquía en la que el político es superior al que tiene una sexualidad divergente. Volviendo a citar a Goldner y Ron:

Pero no solo el gobierno y la derecha mantenían una relación de rechazo [hacia las poblaciones LGTB] sino que también una parte importante de la izquierda. Los Montoneros cantaban «No somos putos, no somos faloperos, somos Montoneros» (2007: 3)

Valentín se construye desde una masculinidad hegemónica, que debemos entender como el estándar de virilidad socialmente

más prestigioso. La masculinidad hegemónica se construye a partir de “the subordination of women, the marginalization of gay men, and the connecting of masculinity to toughness and competitiveness”, acuerdo a Connell (2000: 84) [la subordinación de las mujeres, la marginación de los hombres homosexuales y la vinculación de la masculinidad con la dureza y la competitividad] (Traducción mía). En efecto, Valentín tiene arranques de agresividad, reniega de la apertura emocional y cuestiona a Molina su blandura femenina. En ese sentido, siguiendo a Connell: “Hegemonic masculinity is emphatically heterosexual, homosexual masculinities are subordinated. This subordination not only involves the oppression of homosexual boys and men, sometimes by violence, it also involves the informal policing of heterosexual boys and men” (2000: 120) [La masculinidad hegemónica es enfáticamente heterosexual, las masculinidades homosexuales son subordinadas. Esta subordinación no solo implica la opresión de chicos y hombres homosexuales, a veces mediante violencia, sino también la vigilancia informal de chicos y hombres heterosexuales] (Traducción mía). Valentín y Molina no son solo opuestos, uno *debe* subordinarse al otro. La cárcel, proponemos, será el lugar en el que esta jerarquía y lejanía se rompe a partir de la irrupción de lo carnavalesco. Pero para ello primero es necesario delimitar cómo se construye la relación entre Molina y

Valentín y de qué manera los procesos carnavalescos transforman dicha relación.

Graciela Goldchluk y Julia Romero en el desarrollo de su investigación genetista de *El beso* muestran cómo Puig construye a los protagonistas desde la separación y la distancia: “Los personajes deben compartir desde el



Manuel Puig.

comienzo un espacio de tensión, donde cada uno se configura en contraposición con el otro (“todos los roles a contraluz”, anotará Puig en otro pretexto) (1997: 37). De ahí que sea indiscutible la idea de que Valentín y Molina construyen una relación que inicia siendo antagónica.

De los datos que se leen en la novela sabemos que Valentín es detenido el 16 de octubre de 1972 y que Molina es condenado a ocho años de prisión el 20 de julio de 1974. Sus interacciones recién empezarán el 4 de abril de 1975 cuando ambos sean transferidos al pabellón D, celda 7. Sabemos que el seguimiento a Molina en el capítulo final de la novela se inicia un miércoles 9, por lo que este hecho debió ocurrir, según el calendario de 1975, en abril o en julio. Habida cuenta de

que en la novela transcurren 22 días¹ desde el primer capítulo —que inicia la obra *in medias res*— es posible descartar el mes de abril como el de la liberación de Molina.

Si Molina fue liberado el 9 de julio, eso quiere decir que la conversación del primer capítulo corresponde al martes 17 de junio y que, por lo tanto, los protagonistas ya han pasado 74 días juntos antes del inicio de la novela.

Este período es significativo, pues cuando las acciones de *El beso* empiezan aún no hay un trato cercano entre Valentín y Molina. Es evidente que Valentín siempre está trazando una frontera entre él y su compañero de celda, como cuando le señala: “Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagas descripciones eróticas. Sabés que no conviene” (Puig 2006: 10) o cuando le indica “no me acostumbres mal” (2006: 14) por convidarle del agua de su garrafa. Valentín rechaza la posibilidad de tener una relación más estrecha con Molina; y le incomoda que este sea amable con él y comparta el agua que él olvidó llenar cuando salió.

Otro punto importante para destacar es que la acción de contar películas busca ser regulada por Valentín. Cuando Molina le dice que puede seguir contando si toma mate, su compañero le retruca: “No, mejor a la noche, durante el día no quiero pensar en esas macanas, Hay cosas más importantes en que pensar” (Puig 2006: 15). Valentín deja en claro que para él las historias que cuenta Molina son “macanas”, cuestiones irrelevantes para pasar el rato. Por otro lado, si bien Valentín traza límites frente a Molina, no duda en buscar romper las de él. Por ejemplo, le propone: “me gustaría que fuéramos comentando un poco la cosa, a medida que vos avanzás, así yo puedo descargararme un poco con algo” (Puig 2006: 22).

Que ya hayan transcurrido dos meses y medio y que las relaciones entre los protagonistas aún estén cargadas de tensión no es un asunto baladí. De ahí que sea tan significativa la manera cómo comienza el acercamiento entre Molina y Valentín. Luego de finalizar el relato de la primera película —al menos de la que los lectores tenemos noticia— Valentín le confiesa a su compañero de encierro: “me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos” (Puig 2006: 47). La película ha logrado que Valentín se abra un poco.

Bajtín señala que una de las categorías carnavalescas es la del contacto libre y familiar entre la gente: que se aniquilen las distancias entre las personas. La fuerte distancia inicial —que viene desde antes del inicio de la novela— comienza a ceder tras la irrupción del discurso cinematográfico. Molina lleva al ambiente lóbrego y opresor de la cárcel la realidad placentera que defendía Puig al

hablar de la experiencia del cine. Ciertamente la visión sobre el arte que tiene Molina también llega a ser motivo de disputa —el ejemplo paradigmático es la pelea por la película nazi— puesto que más que el contenido ideológico lo que a él le fascina es el contenido estético. No obstante, tras este acercamiento inicial dado gracias a Molina y las películas que cuenta es que se prepara el terreno para la cercanía y las otras categorías carnavalescas.

La excentricidad es otra de las categorías carnavalescas enunciadas por Bajtín que pueden encontrarse en *El beso*. El autor explica que la excentricidad “permite que los aspectos subliminales de la naturaleza humana se manifesten y se expresen en una forma sensorialmente concreta” (2003: 180). Mediante la excentricidad, el realismo grotesco, esa forma sensorialmente concreta, puede ser incorporada. El episodio en el que las funciones biológicas de Valentín lo vencen y se defeca a causa del alimento emponzoñado de la prisión funciona muy bien bajo este prisma. Recordemos que, si bien ambos están presos, Valentín está por encima de Molina al ser un preso político; no obstante, el vencido por su inevitable ser biológico es el combativo militante de izquierda. La escena es bastante explícita respecto de la deposición y el olor que despidé: «Envolvé bien... el calzoncillo, para que no eche olor» (Puig 2006: 124). Lo corporal, lo material, aparece y diluye los muros establecidos entre los dos personajes. El cuerpo individual se desintegra, Valentín y Molina se asocian en este tipo de interacciones que culminan en la unión corporal literal: el sexo.

Esta escena puede entenderse también desde la visión de la acción carnavalesca de la coronación-destronamiento. Valentín es

coronado en tanto es el que pone los límites, el que estudia, el que va a hacer un cambio real en el mundo, pero es destronado, pues queda humillado por la incontinencia de su esfínter que lo deja a merced de los cuidados de alguien a quien considera inferior por su condición social, cultural y sexual.

La idea de Valentín como un guerrillero destronado permite introducir otra categoría bajtiniana, la de las disparidades carnavalescas. Señala el autor ruso que el “carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etcétera” (Bajtín 2003: 180). Recordemos que Valentín es construido desde el paradigma de la masculinidad hegemónica, de ahí que tenga interiorizado que existe una forma *ideal* de ser hombre: “Ser hombre es mucho más todavía, es no rebajar a nadie, con una orden, con una propina. Es más, es ... no permitir que nadie al lado tuyo se sienta menos, que nadie al lado tuyo se sienta mal” (Puig 2006: 70). Valentín está pensando en un héroe obrero y revolucionario. No obstante, él no hace sentir bien a Molina, a quien tiene a lado, como compañero de celda.

La cuestión de ser hombre es problemática. Para Valentín prima la cuestión biológica y Molina debe ser un hombre: “— [...] vos sos hombre como yo, no embromés... No establezcas distancias. / —¿Querés que me acerque? / —Ni que te distancies ni que te acerques” (Puig 2006: 65). Valentín dice tener en igualdad de condiciones a Molina, pero le pide que no se le acerque. Además, Molina no se considera un hombre, se considera una mujer y apunta que su verdadero nombre es Carmen. Luego, el que se derrumba y dice no ser ni cumplir con el arquetipo

de hombre que se había autoimpuesto es Valentín: “adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta que me mataron a mi compañero” (Puig 2006: 147). El que le da el apoyo, el que hace que no se sienta mal, o sea el que se comporta como hombre, es Molina, el que quiere ser mujer. Se crean disparidades de hombre/mujer que desafían una visión rígida de la sexualidad. Por otro lado, no es irrelevante que Valentín se haya quebrado a raíz de un bolero: “¿Y sabés por qué me molestó cuando empezas con el bolero? Porque me hiciste recordar de Marta, y no de mi compañera” (Puig 2006: 147-148). Otra vez, un contacto íntimo propiciado por la cultura de masas.

Otra disparidad es la que se da entre los polos del compromiso y la frivolidad. Valentín le enrostra a Molina: “no tenés ningún rigor para discutir, no seguís una línea, salís con cualquier macana” (Puig 2006: 70). Le criticará que se aliena al pensar solo en “cosas lindas”. No obstante, al final, Molina morirá en una acción

política. Es más, las acciones de Molina dentro de la celda ya son políticas, pues engaña a las autoridades policiales y busca proteger a Valentín. Es interesante ver cómo Valentín asimila la muerte de Molina: la Marta creada en su mente y que responde a su monólogo en el capítulo final le dice “yo creo que se dejó matar porque así se moría como la heroína de una película y nada de eso de una

causa buena” (Puig 2006: 285) a lo que responde: “eso lo sabrá él solo, y hasta es posible que ni él lo sepa” (Puig 2006: 285). Queda en la ambigüedad la razón de la última acción de Molina, pero sí queda la idea de que el mundo del cine pueda estar involucrada de alguna manera. En cualquier caso, el frívolo ha actuado con el

es la de los boleros. El marxismo y el psicoanálisis aparecen solo para ser cuestionados. El marxismo que busca la abolición de las clases sociales y la hermandad de la humanidad no será el discurso que permita la disolución entre las distancias entre ambos presos. El psicoanálisis, que no está directamente en la diégesis y está en las notas al pie de la novela, será incapaz de entender e interpretar a Molina.

En el espacio de la celda todo lo serio pierde su valor y solo queda lugar para el intercambio libre e íntimo. Ahí donde Valentín ponía distancias con Molina, en ese mismo lugar unirán sus cuerpos y será Valentín el que tome la iniciativa final para darle el beso a su compañero: “—¿No querés que te lo dé, ahora? / —Sí, si no te da asco. / —No me hagas enojar” (Puig 2006: 267). Al final, la distancia entre los protagonistas ha desaparecido y ya no hay fronteras ni físicas ni ideológicas que los separen.

3. CONCLUSIÓN

Portada de *El beso de la mujer araña*.

mayor de los compromisos y en la celda, agonizante e incapaz de cualquier acción, queda el guerrillero intentando pensar “cosas lindas”.

La profanación, la última categoría carnavalesca, se manifiesta en las distintas maneras cómo se discute con los discursos establecidos. El cine que se comparte en la celda de Valentín y Molina es de clase B. La música que se canta

Manuel Puig es el ejemplo paradigmático de cómo a partir de la mirada posmoderna se ha propiciado la aparición de nuevos sujetos y sensibilidades antes obturadas. La revaloración de los productos culturales de masas y su uso para la construcción de un espacio liberador en un marco de represión brutal es particularmente brillante. Las películas que cuenta Molina permiten un contacto cercano y familiar con su compañero



El beso de la mujer araña ha sido llevada al teatro en diversas ocasiones.

de celda, y, a partir de esta paulatina ruptura de la jerarquía previa, el hombre construido desde la masculinidad hegemónica no cumple su rol, mientras que el hombre feminizado será el que muera en un acto heroico, cuestionado incluso hasta el final, pues Valentín piensa en Molina como si se tratara de una “heroína” de película.

La cárcel, espacio pensado para la represión, termina como un espacio de liberación, pues de las interacciones que ocurren dentro de ella es que se terminan aboliendo las distancias entre los personajes que existían desde antes del inicio de la novela. Si bien, el final de la novela es amargo y parece que ha destruido ese espacio

de intercambio libre y hermandad opuesto al opresor mundo exterior, tal vez sea lo único posible. Al fin y al cabo, cuando el carnaval se termina, las viejas estructuras de opresión reaparecen.

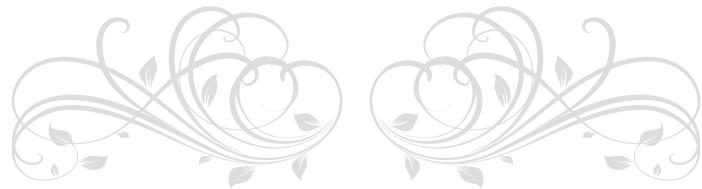


Nota

- 1 El número puede ser discutible pues solo se han contabilizado los cortes de días expresamente marcados por los puntos que separan el día de la noche. No obstante, Molina en el capítulo XIII le dice a Valentín que “cada vez que has venido a mi cama... después... quisiera, no despertarme más una vez que me duermo” (Puig 2006: 239) dando a entender que hay días que no aparecen explícitamente en la novela. Sin embargo, los diálogos mantienen la suficiente coherencia para creer que todos los días están representados y que, en todo caso, lo que se ha elidido son los momentos de intimidad sexual.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl
2003 *Problemas de la poética de Dostoevski*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casullo, Nicolás
2004 “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”, en Casullo, Nicolás (editor). *El debate modernidad – posmodernidad*. Segunda edición. Buenos Aires: Retórica, pp. 17-48.
- Colás, Santiago
1994 *Postmodernity in Latin America: The Argentine paradigm*. Durham: Duke University Press.
- Connell, Raewyn
2000 *The men and the boys*. Sidney: Allen & Unwin.
- Goldchuk, Graciela, y Julia Romero
1997 “El contorno del fantasma”, en *Orbis Tertius*, Vol. 2, Núm. 4, pp. 35-50.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10408>
- Goldner, María José, y Juan Andrés Ron
2007 “Análisis histórico sobre *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig”, en *VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 1-8.
- Leal, Juan Felipe, y Carlos Arturo Flores
2007 *Cartelera del Cine en México: 1903*. 2da edición. México D. F.: Juan Pablos Editor, S. A.
- Lorenzano, Sandra
2009 “Posmodernidad”, en Szurmuk, Mónica & Irwin Robert McKee (editores). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D. F.: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, pp. 228-234.
- Puig, Manuel
2006 *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral.
1985 *La cara del villano; Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.
- Ramos Ortega, Belén
2010 “Literatura y cine: la cultura popular en Manuel Puig”, en *Océanide*, Núm. 2.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3265278.pdf>
- Torres Cruz, Décio
2019 *The Cinematic Novel and Postmodern Pop Fiction: The case of Manuel Puig*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.



“Ali”, de María Fernanda Ampuero: una radiografía social en dos historias

“ALI” BY MARÍA FERNANDA AMPUERO: A SOCIAL X-RAY IN TWO STORIES

BELINDA PALACIOS
Universidad de Basilea
belindakaren.palacios@unibas.ch

Recibido el 12-07-24; aceptado el 28-10-24.

RESUMEN

En los últimos años, la narrativa breve de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero ha llamado la atención de un número cada vez más elevado de lectores, pero también, de un público interesado en estudiar su obra. Este ensayo busca enriquecer la discusión con una propuesta de análisis del cuento “Ali”, publicado en *Pelea de gallos* (2018). Se toman los principales elementos narratológicos del cuento para demostrar cómo, al proponer dos historias a la vez en torno a una misma familia, la autora consigue trazar una radiografía feroz de la sociedad guayaquileña con sus defectos: hipocresía, racismo y clasismo, y un patriarcado opresivo y perverso que contamina a las clases sociales.

PALABRAS CLAVE

Familia, Incesto, Violencia patriarcal, Racismo

ABSTRACT

In recent years, the short stories of Ecuadorian writer María Fernanda Ampuero have garnered increasing attention from readers, as well as from a specialized audience interested in studying her work. This brief essay aims to enrich the discussion by proposing an analysis of the short story “Ali,” published in *Pelea de gallos* (2018). We examine the main narratological elements of the story to demonstrate how, by presenting two simultaneous stories within the same family, the author provides a fierce critique of Guayaquil society, highlighting its flaws: hypocrisy, racism, classism, and an oppressive and perverse patriarchy that permeates all social classes.

KEYWORDS

Family, Incest, Patriarchal violence, Racism

María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), inició su carrera literaria con la publicación de las crónicas *Lo que aprendí en la peluquería* (2010) y *Permiso de residencia* (2013), pero han sido sus libros de cuentos *Pelea de gallos* (2018) y *Sacrificios humanos* (2021), editados por la editorial Páginas de Espuma, los que han captado el interés de un grupo cada vez más amplio de lectores, de los medios y de la crítica, que comienza a analizar su obra en profundidad. Recientemente ha publicado *Visceral* (2024), una obra híbrida y personal, entre el ensayo, la autobiografía y la rabia.

Construidos en gran parte en torno a una estética de lo abyecto y del *body horror* examinada por estudiosas como Jossa (2023) y Sánchez Mejía (2023), sus cuentos exploran las violencias estructurales en sus diferentes manifestaciones, entre ellas, la violencia patriarcal. Asimismo, uno de los motivos más recurrentes en la narrativa de Ampuero es la institución familiar reflejada como un microcosmos en el que se reproducen los distintos sistemas de opresión y violencias, lo que convierte al hogar patriarcal en un lugar especialmente peligroso para la mujer. Sin embargo, los cuentos de Ampuero destacan por la maestría y precisión con la que maneja las técnicas narrativas y el engranaje entre lo formal y lo temático. En esta línea, Miguel Ángel Galindo (2021), ha estudiado la lógica narrativa de los títulos y del orden en el que se presentan los cuentos en *Pelea de gallos*. Por su parte, Ana Rita Sousa explora la manera en la que se cumplen, en la narrativa breve de Ampuero, los preceptos

que identificó Piglia a raíz de su lectura de Poe, Chejov, Kafka y Borges: el cuento debe contar al menos dos historias, pero una de ellas se mantiene oculta hasta el final (Sousa 2023: 6). Así, la estudiosa comprueba cómo esto se aplica perfectamente en el caso de “Monstruos” y “Subasta”, donde “la estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada” (Piglia 1987: 128). Sus respectivos desenlaces problematizan la violencia en América Latina tanto de la sociedad en su conjunto como del individuo, pero es el cuerpo el lugar en el que dichas violencias se ejercen (Sousa 2023: 12). Esta propuesta de análisis resulta sugerente y aplicable a prácticamente todos los cuentos de Ampuero, pues invita a profundizar en la manera en la que se desarrollan en sus textos las problemáticas vinculadas con la violencia de género, las desigualdades sociales, el racismo y el clasismo de las sociedades latinoamericanas.

Un claro ejemplo de esto se encuentra en “Ali”, publicado en *Pelea de gallos*. Se trata de un cuento ambientado en la alta sociedad de Guayaquil. Ali es una madre de familia de clase acomodada que un día sufre un quiebre mental y empieza a comportarse de manera errática y obsesiva. Ello la conduce al suicido. Si bien la causa de su quiebre emocional nunca se revela en detalle, los lectores descubrimos que Ali fue víctima de un incesto que fue ocultado por su familia. Una serie de pistas sutilmente colocadas en la narración permiten concluir que fue un segundo abuso el que desencadenó la locura, aunque no resulta claro si fue ella la víctima o su hija, Alicita.

Uno de los ejes principales del cuento es, por lo tanto, el

incesto y su ocultamiento, además de las consecuencias en la psique de la víctima. Si retomamos la primera tesis de Piglia, “un cuento siempre cuenta dos historias” (1987:127), podemos considerar el desarrollo de este eje como “la primera historia” del cuento. Sin embargo, no son los únicos temas que surgen de esta primera historia, pues como suele ocurrir en los cuentos de Ampuero, lo ocurrido con Ali sirve como punto de partida para trazar una radiografía de la sociedad guayaquileña y sus defectos: hipocresía, racismo y clasismo, en un sistema patriarcal opresivo y perverso que contamina a todas las clases sociales, lo que se constituye en la segunda historia.

En este sentido, uno de los mayores aciertos del cuento es el tipo de narrador elegido, un narrador colectivo, homodiegético, en primera persona plural: los sucesos nos llegan en boca de las empleadas domésticas de Ali, la protagonista. Es un acierto porque es este narrador —que servirá también a la segunda historia del relato— el que permite ir definiendo los contornos de la sociedad que se dibuja por medio de una serie de oposiciones: en un primer tiempo, ellas (las mujeres de clase alta) versus nosotras (las empleadas); luego, entre Ali y las otras mujeres; y en un segundo tiempo, la Ali de antes (buena madre) versus la de ahora (enferma y monstruosa). Esta estructura dicotómica bien delimitada permite, asimismo, avanzar con naturalidad desde afuera (la sociedad) hacia adentro (la familia), como veremos a continuación.

El cuento se inicia con una afirmación de parte de las narradoras que busca caracterizar a la protagonista: “La niña Ali era



María Fernanda Ampuero.

rara, rara hasta en la generosidad" (Ampuero 2018: 83)¹. Acto seguido, las narradoras pasan a explicar por qué consideraban "rara" a su patrona, y la respuesta está en su bondad y su consideración hacia las empleadas de su casa. A diferencia de las otras señoras que solo comparten con el servicio "las frutas ya pasadas, la carne medio sospechosa, los aguacates negros (...), los zapatos con el tacón abierto, los pantalones con la entrepierna desollada" (p. 83), Ali las trataba como sus iguales, confiaba en ellas y les hacía regalos valiosos. Esto suscitaba envidia entre las otras empleadas, que se veían constantemente confrontadas con el maltrato, los golpes y la discriminación de sus patronas. Sin embargo, el sistema espera de las criadas que se sientan agradecidas con lo que tienen porque ahora sí reciben un salario "el básico, pero nos pagan" (p. 84), mientras que "los abuelos de ellas no pagaban a las muchachas, eran como quien dice sus dueños" (p. 84). Así, la voz de las narradoras se eclipsa en varios momentos de esta primera parte para ceder la palabra, por medio del discurso directo libre, a las empleadas domésticas que trabajan para otras familias. Sus conversaciones nos revelan el racismo y el clasismo como los pilares de la opresión que se ejerce sobre ellas: "En las fiestas contratan salones con guantes blancos. Ha de ser para que no les toquen con las manos morenas la vajilla blanca" (p. 85). Como bien ha teorizado Silva Santisteban, una de las formas en las que se han sostenido dichas estructuras verticales de opresión en los países latinoamericanos es por medio de lo que denomina la "basurización simbólica", una manera de "organizar al otro como elemento

sobrante de un sistema simbólico (...) a partir de conferirle una representación que produce asco" (2008: 18). Esta "basurización simbólica" se expresa en el relato con las referencias a la comida podrida y la ropa rota que destinan las familias a las trabajadoras del hogar, como si no fueran merecedoras de nada mejor; y en el mandato de que las manos morenas no entren en contacto con la comida y bebida que consumen los invitados en las fiestas. No obstante, en el cuento de Ampuero las voces subalternas se rebelan contra estos discursos discriminatorios valiéndose de su cercanía con las patronas, pues saben de primera mano que sus cuerpos también huelen, también excretan, también sudan: "Y se bañan en perfume. Para ocultar el olor a vómito ha de ser. El olor a pijama y sábanas sucias, cagadas, menstruadas, pedorreadas, de cuando no se levantan en varios días" (Ampuero 2018: 85). Así, como bien apunta Emanuela Jossa, "mencionar las secreciones y emanaciones de las mujeres acaudaladas es desenmascarar una clase social que pretende haber purificado el cuerpo de su materialidad sucia. Es decir, haberse liberado de los aspectos degradados y degradantes del cuerpo, de la enfermedad y de la muerte, gracias a su poder financiero" (2023: 57). Recurren también a la burla y a la ridiculización, al afirmar que "con esas porquerías que se inyectan [en la cara] que vienen como espantadas (...), los ojos abiertos, los labios de sapo. Andan hinchadas, feísimas" (Ampuero 2018: 85). Esta representación grotesca de las mujeres de clase alta revela su miseria moral, que resulta clave para la segunda parte del relato, que abordamos a continuación.

Una vez construido el marco en el que se desarrolla la historia, examinamos a la familia por medio de una pregunta que, entendemos, le habrían planteado las otras muchachas a las empleadas de Ali: ¿La gordita era buena madre entonces? La respuesta es: "Sí. La niña Ali era una madre excelente hasta un poco antes del final" (Ampuero 2018: 86). Esto marca el inicio de la segunda parte, en la que se profundiza en la dinámica familiar y en todo lo que esta ha cambiado desde que a la niña Ali "se le cruzaron los cables" (p. 86), como afirman las narradoras. Comentan, primero, el rechazo de Ali hacia su hijo Mati: su presencia "la hace gritar como si estuviera en peligro de muerte" (p. 86). Desatiende a su hija, evita a su marido y pierde completamente el control en presencia de los hombres, en especial frente al chofer de su madre, doña Teresa: "todos terminábamos rasguñados y mordidos y llorando porque la niña Ali cuando veía a ese hombre se trastornaba, se volvía un toro aterrorizado, cien kilos de masa enfurecida" (p. 87).

El problema son los varones, dicen claramente las narradoras; pero nadie toma en cuenta su opinión: "¿quién iba a escuchar a las muchachas?" (p. 88). La madre de Ali pretende que se trata de un dolor físico provocado por una "caída tonta" en la piscina que le dañó la rodilla; y la llena de calmantes. No obstante, lo peor ocurre cuando el padre de Ali, don Ricardo, llega a la casa sin avisar. Ali toma la tijera y se raja toda la cara, provocándose una herida "muy fea, muy morada, que tenía la piel quebrada y además eso le atravesaba toda la cara, de la frente al cuello" (p. 89).

Las narradoras dosifican la información, así que, hasta llegar

a este punto, como lectores asistimos a la progresiva degradación de Ali sin tener información clara sobre la causa de su trastorno. A partir de aquí, en cambio, el horror que vivió Ali comienza a cobrar forma, y resulta particularmente chocante la actitud de la madre, que sigue negándose a reconocer lo que le ocurre a su hija e invita amistades a la casa para conversar y tomar el té. La madre se convierte así en una encubridora más del abuso de su hija, y la manera en la que todos parecen esforzarse por mantener las apariencias resulta lo más espeluznante del relato. La miseria moral de las mujeres acaudaladas, ya insinuada en la primera parte, se refleja aquí en toda su magnitud. Las narradoras describen a Ali “como un animal atado” (p. 90) durante esas reuniones sociales, una comparación que, sumada a otras menciones previas (“toro enfurecido”, “gritos de rata”) enfatizan la deshumanización que experimenta la protagonista al no ser escuchada ni protegida por nadie. Este proceso del deterioro termina con el suicidio de Ali, que es descrita: “como una muñeca grandotota despernancada, una posición inhumana, como rellena de lana en vez de huesos” (p. 93).

La imagen, durísima, nos obliga a volver sobre la experiencia traumática de la protagonista, ocurrida en su niñez y silenciada a la fuerza por el mandato patriarcal y la complicidad de quienes la rodeaban: “en las pesadillas la querían desnudar (...). En las pesadillas siempre había un adulto con un juego de llaves” (Ampuero 2018: 91). En la última página del cuento se revela que lo ocurrido era en realidad un secreto a voces: “Escuchó que había algo raro en esa casa. Que el hermano

a la hermana, que el padre a la niña” (p. 94). De hecho, Ali, en su angustia mental, intenta advertir a su hija pequeña del peligro sirviéndose de un juguete sexual, pero su esposo la descubre y la insulta: “loca de mierda, gorda loca, estúpida, sucia” (p. 91), y se lleva a los niños donde la abuela. No hay escapatoria cuando todo el sistema está construido para proteger al violador.

Y, sin embargo, así como vimos a propósito de la resistencia de las empleadas oprimidas, que se defienden de la basurización simbólica convirtiendo a sus patronas en objeto del rechazo, así también encontramos en el acto de Ali de cortarse la cara un intento de resistencia, en el mismo sentido en el que ha sido leído por Sánchez Mejía (2023) en “Subasta”, el cuento que abre el volumen. Como explica la estudiosa, la única alternativa que encuentra la protagonista para defenderse de una inminente agresión sexual es adoptar la abyección de su cuerpo como “una herramienta de protección” que le permite “caer fuera de cualquier categoría del deseo” (Sánchez Mejía 2023: 119). No podemos dejar de relacionar esto con las descripciones que ofrecen las narradoras de Ali a medida que se va sumiendo en la locura: “esa mujer que le huía a su marido y a sus hijos, monstruosamente gorda, que apestaba” (Ampuero 2018: 88) y cómo, finalmente, termina causándose ella misma una herida “como si quisiera borrarse la cara” (p. 90) y que le dejó una marca que la atravesaba “como un gusano morado, la gordura tremenda, las babas, los ojos idos” (p. 92). La mención recurrente al mal olor que expide Ali es también una pista importante, pues se trata de un recurso bastante

utilizado por Ampuero para apelar a la repugnancia en el lector (Sánchez Mejía 2023: 120; Jossa 2023), y que refuerza la idea de que la mujer buscó intuitivamente preservarse del agresor. Lamentablemente, aunque Ali quisiera protegerse de adulta, y proteger sobre todo a su hija Alicita, como se desprende del ya comentado pasaje con el juguete sexual, todo parece indicar que no lo consiguió. “Cierren todo, pongan seguro, que no se acerque a las niñas, que no se acerque a Ali, que yo sí veo, yo sí veo y yo sí oigo y yo sí sé” (p. 89), exclama Ali mamá luego de la visita intempestiva del abuelo. Leemos entre líneas la alusión a la madre, que nunca pretendió ver ni oír lo que pasaba en su casa. Pero cuando le quitan a sus hijos, la salud mental de Ali termina por romperse y, ante la imposibilidad de proteger a su hija de su propia familia, opta por el suicidio. Las últimas frases del cuento son reveladoras, pues nos llevan a suponer lo peor: “Alicita nos miraba con esos ojos (...). Los mismos ojos, igualititos, a los de su mamá” (p. 94).

1. MÁS QUE UNA SOLA HISTORIA

Al inicio de este ensayo se mencionó que los cuentos de María Fernanda Ampuero suelen contar más de una historia y “Ali” no es la excepción. Propongo, para “leer” esta segunda historia, que volvamos a centrarnos en las muchachas empleadas en la casa de Ali: son las narradoras de la historia y también los personajes que encarnan la experiencia de ser mujeres pobres y racializadas en una sociedad jerarquizada y violenta que las discrimina. Su condición de narradoras homodiegeticas les permite ejercer una doble función,

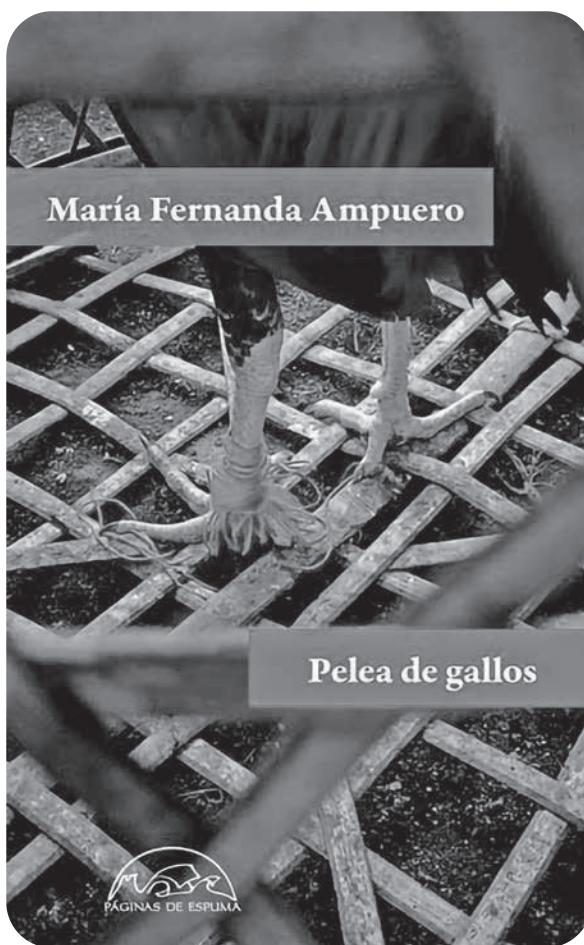
cumpliéndose de esta forma la segunda tesis de Piglia: “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes” (1987: 128).

Las narradoras afirman que nadie las escucha, y que ellas son las únicas que parecen ver lo que ocurre con Ali. Una lectura atenta permite advertir que las narradoras no cuestionan el sistema opresivo patriarcal y racista en el que viven, sino que lo han integrado al igual que el resto de personajes del cuento, como se percibe con claridad en el siguiente fragmento:

Parecía una chica normal, la misma niña Ali de siempre que se iba a la quinta planta a comprarnos quién sabe qué. La vimos subir en el ascensor y sonaba la música navideña y parecía de verdad que toda la locura se había acabado, que ella iba a ser mamá de sus hijos y mujer de su marido y que ese era el milagro del Niño Jesús porque nosotras habíamos rezado tanto y dicen que Dios escucha más a los pobres porque quiere más a los pobres, así que para algo tenía que servir la mierda de ser pobre, para recuperar a la niña Ali, para que se acaben sus pesadillas y las de todas (Ampuero 2018: 93).

Aunque a primera vista podríamos pensar que a las muchachas les preocupa sobremanera la recuperación de Ali, varias señales indican lo contrario. En primer lugar, se repite dos veces “parecía”: Ali

parecía estar mejor, y eso, para las narradoras, es suficiente, porque lo que ellas quieren no es que Ali pueda romper con la dinámica destructiva en la que la sumió su familia, ocultando primero los abusos y luego desoyéndola, insultándola, como hizo su marido, sino que vuelva la paz (aunque sea aparente) a la casa



Portada de *Pelea de gallos*.

familiar. Recordemos el inicio del cuento: las narradoras conversan con otras trabajadoras del hogar sobre la suerte que tienen de haber caído en una familia donde se las trata dignamente. Por eso rezan y le piden a Dios que Ali vuelva a comportarse como la sociedad espera de ella, callando y respetando el orden patriarcal que debe, desde la lógica de las narradoras, regir en la casa para

que ellas puedan seguir siendo beneficiadas del hecho de que la patrona que les ha tocado es mucho más buena y comprensiva que las otras mujeres, que les da regalos y las deja descansar los domingos. No hay, en su discurso, una crítica concreta al sistema de opresión que se ejerce sobre ellas, solo un deseo de volver al *status quo* original en el que gozaban de una situación mejor que las otras trabajadoras. Y desde este punto de vista, es interesante volver sobre las últimas líneas del cuento, donde las narradoras admiten que, tras ser despedidas, se robaron a escondidas algunas pertenencias de la difunta Ali.

El robo no es solo un detalle. Permite abrir la discusión a propósito del cuento más allá de la simple opresión del patriarcado que avala el abuso y silencia a la víctima, y nos invita a entender la complejidad del problema desde lo que Dahlia de la Cerda explica como una intersección de opresiones, de relaciones patriarcales que se interseccionan con otros sistemas de opresión (2024: 174). En efecto, las narradoras históricamente oprimidas por las estructuras racistas y clasistas que se mantienen vigentes en las sociedades latinoamericanas actuales, son impedidas, por estas mismas estructuras, de mantener una relación horizontal con las personas que las emplean. En este sentido, se trata de un relato que busca hacer hincapié en la importancia de entender las opresiones que viven las muchachas —siguiendo a María Lugones, “en términos

interseccionales, en la intersección de raza, género, y otras potentes marcas de sujeción o dominación” (2008: 95)— y remediarlas como un paso previo a lograr una verdadera hermandad entre mujeres. De lo contrario, ¿cómo exigir que las muchachas prioricen los problemas de Ali antes que los propios? ¿Cómo aspirar a una sororidad real si otras opresiones fundamentales no son abolidas primero?

En mi opinión, el robo final que es admitido por las narradoras pone de manifiesto la brecha entre ambos grupos de mujeres, una ruptura entre las clases sociales que, como ya señalamos, se manifiesta

en las burlas y el desprecio que encontramos al inicio del texto, pero que al final, adquiere consecuencias trágicas: el cuerpo de Ali reventado contra el piso del centro comercial.

El cuento, en suma, narra dos historias: el relato de una mujer víctima de un incesto que fue encubierto por su propia familia para salvar las apariencias; y el relato de un grupo humano —las mujeres racializadas guayaquileñas— que, habiendo integrado las opresiones sistemáticas que pesan sobre ellas, no consiguen ayudar a la protagonista y observan, sin poder evitarlo, su derrumbe.

La elección de un narrador que desempeña una doble función en el interior del relato resulta esencial para el desarrollo de ambas historias, dos historias que, unidas, forman una sola: la de una familia que reproduce en su interior las violencias estructurales y patriarcales de las sociedades latinoamericanas.



Nota

- 1 Toda las citas del cuento proceden de la edición que mencionamos en la bibliografía.



Guayaquil, escenario de “Ali”. Ciudad en la que confluyen las clases acomodadas y marginales en una tensión constante.

Bibliografía

- Ampuero, María Fernanda
2018 *Pelea de gallos*. Madrid: Páginas de Espuma.
- De la Cerda, Dahlia
2024 *Desde los zulos*. Madrid: Sexto Piso.
- Galindo, Miguel Ángel
2021 “Inocencia quebrantada. El uso de lo grotesco en *Pelea de gallos* de María Fernanda Ampuero”, en *Sincronía*, Núm. 79, pp. 334-341.
- Jossa, Emanuela
2023 “María Fernanda Ampuero y la narrativa del disgusto: *Pelea de gallos y Sacrificios humanos*”, en *Visitas al Patio*, Núm. 17(1), pp. 50-64.
- Lugones, María
2008 “Colonialidad y género” en *Tábula Rasa*, Núm. 9, pp. 73-101.
- Piglia, Ricardo
1987 “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, Núm. 2, pp. 127-130.
- Sánchez Mejía, Cristina
2023 “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”, en *Valenciana*, Núm. 31, pp. 105-126.
- Silva Santisteban, Rocío
2008 *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Sousa, Ana Rita
2023 “La economía del cuento: el caso de María Fernanda Ampuero” en *CECIL*, Núm. 9. Consulta: 8 de julio de 2024.
<https://journals.openedition.org/cecil/4283>



Adolescencia femenina y horror gótico en “La Virgen de la fosquera” y “Carne” de Mariana Enríquez

FEMALE ADOLESCENCE AND GOTHIC HORROR IN “LA VIRGEN DE LA TOSQUERA” AND “CARNE” BY MARIANA ENRÍQUEZ

CHRISTIAN DOIG
Universidad de Oklahoma
christian.doig@ou.edu

Recibido el 28-06-24; aceptado el 15-10-24.

RESUMEN

El trabajo analiza la problemática de la adolescencia femenina y la tradición gótica en los cuentos “La Virgen de la tosquera” y “Carne” de la escritora argentina Mariana Enríquez. En su obra el gótico funciona con características que combinan lo cotidiano con lo fantástico para abordar los males individuales y sociales de la Argentina contemporánea. Mientras que, su exploración en la adolescencia de las mujeres incluye tópicos como la sexualidad, la represión psicológica y la influencia del medio social en su formación como miembros de una comunidad.

PALABRAS CLAVE

Mariana Enríquez, Ficción gótica, Adolescencia femenina, Realidad social

ABSTRACT

This work analyses the problems of female adolescence and the Gothic tradition in the stories “La Virgen de la tosquera” and “Carne” by the Argentine writer Mariana Enríquez. In her work, Gothic works with characteristics that combine the everyday with the fantastic to address the individual and social ills of contemporary Argentina. Meanwhile, her exploration of female adolescence includes topics such as sexuality, psychological repression and the influence of the social environment in their formation as members of a community.

KEYWORDS

Mariana Enríquez, Gothic fiction, Female adolescence, Social reality

El objetivo del ensayo es demostrar que los cuentos “La Virgen de la tosquera” y “Carne”, del libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009), de Mariana Enríquez, exploran la adolescencia femenina mediante el uso de diversos elementos y motivos de la tradición gótica que la autora pone al día en un escenario latinoamericano y moderno, con el propósito de expresar los males sociales de la Argentina contemporánea. Los cuentos escogidos subrayan la manera en que Enríquez aprovecha esos recursos para hacer una disección sin cortapisas de la femineidad adolescente, en lo que respecta a su psicología y al rol que la imagen corporal, el cuerpo y la sexualidad juegan en ella y en las macabras anécdotas que los textos elaboran.

1. VENGANZAS FANTÁSTICAS, MOTIVOS REALES

“La Virgen de la tosquera” narra la historia de un grupo de chicas en edad escolar, que se hacen amigas de Silvia, una joven mayor que ellas. Las chicas conocen a Diego, y se sienten atraídas por él. Salen con Diego cuando pueden, y se le insinúan. Pero cuando Diego conoce a Silvia, entre ellos se desarrolla una relación que las adolescentes no entienden y no pueden evitar envidiar, pues Diego no hace caso a ninguna de ellas, pese a ser muchachas agraciadas y físicamente atractivas. Pronto las chicas descubren que Diego y Silvia se han convertido en pareja. Un día de verano, el grupo y los novios deciden ir a visitar una tosquera privada (pozo de construcción con agua fresca) con la

intención de bañarse en ella, pese a que se rumorea que el dueño permanece alerta ante la posibilidad de los intrusos, y que los ahuyenta con unos perros grandes y bravos. El día de la aventura prohibida, Diego y Silvia se están divirtiendo entre ellos, incluso a expensas de las chicas, de quienes se burlan amistosamente. El problema es que entre las jovencitas se ha instalado una profunda animadversión hacia Silvia y el deseado joven que la prefiere por sobre ellas. Después de ser víctimas de una broma que reciben como la cruel burla que supera los límites permitidos, Natalia, una de las chicas, acude a ver el santuario que hay cerca de la tosquera, supuestamente con una estatua de la Virgen (en realidad se trata de una divinidad pagana). Después de pedirle un deseo, la chica se reincorpora al grupo. Poco después, son sorprendidos por unas bestias que parecen perros gigantescos, pero son algo mucho peor. La jauría monstraosa ataca a Diego y a Silvia, sin reparar en la presencia de las adolescentes, quienes abandonan el lugar sin mirar atrás ni pedir ayuda.

“La Virgen de la tosquera” puede ser apreciado como un texto representativo de Mariana Enríquez, debido a lo evidente de algunas de sus preocupaciones más constantes, como la adolescencia. La autora ha abordado esa etapa de la vida con frecuencia, especialmente en relación con la femineidad (Diez 2021: 125). Las adolescentes que pueblan los cuentos y las novelas de Enríquez suelen ser personajes inconformes, con tendencias marginales o antisociales que revelan un malestar común a esa edad (la angustia, la rebeldía), pero además protagonizan situaciones de alienación

que descubren una faceta siniestra de sus caracteres individuales y sociales. En este sentido, los relatos de Enríquez trazan un cuadro anímico, emotivo de la adolescencia femenina que es completamente reconocible aun en las peculiaridades que caracterizan a su obra, consagrada en la ficción de horror gótico.

El realismo cotidiano con el que Enríquez contrasta la utilización de los recursos de la tradición gótica enriquece sus textos con una multiplicidad de posibles lecturas, entre las que abundan la política, la social, la de género. “La Virgen de la tosquera” es tal vez un relato menos fácil de leer en alguna de esas claves, pero no carece de las virtudes presentes igualmente en otros cuentos mucho más estudiados de la narradora. De hecho, se trata de un cuento sumamente intrigante, en el cual se puede apreciar una amplia gama de potenciales interpretaciones, desde la feminista hasta aquélla en torno a las creencias religiosas o las supersticiones en la sociedad.

Una de las exploraciones que podrían hacerse en este cuento es la del tópico de la venganza. La particularidad de la pluma de Enríquez de mezclar elementos del gótico clásico y situaciones contemporáneas, en una combinación que adapta las convenciones de un género añejo a problemáticas que todos conocemos o reconocemos, se presta al juego de la ambigüedad entre la superficie aparentemente lúdica de su propuesta y los contenidos que una y otra vez emergen de entre sus anécdotas e historias grotescas y revulsivas. En el caso de “La Virgen de la tosquera”, el asunto de la venganza relacionada con la adolescencia comparte esa ambivalencia oportuna. La venganza

es un tema humano y literario, pero es innegable su importancia en la ficción de género, como la novela o el cuento gótico. Sólo basta recordar el emparejamiento de Fortunato en “The Cask of Amontillado” (1846), de Edgar Allan Poe, o las indecibles cruelezas de Heathcliff en *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, para entender el poder que la venganza tiene como deseo y expresión en los seres humanos, algo que la literatura gótica sabe poetizar de manera incomparable.

Más próxima a la del grupo de narradoras protagonistas de Enríquez, la venganza de Carrie White en la primera novela de Stephen King, *Carrie* (1974), aparece como un hito de la ficción gótica moderna con innegables puntos de contacto en lo que a este cuento se refiere. King es, por supuesto, un referente mayor del horror gótico de nuestro tiempo, y, nada sorprendente, uno de los escritores de cabecera de Enríquez (Enríquez 2019: 17-18). Básicamente, lo que ocurre en la célebre novela de King es lo siguiente: una adolescente sufre el abuso de sus compañeras de colegio, pero el día que experimenta su primera menstruación, empieza a aprender cómo dominar sus poderes de telekinésis, así que, finalmente, es capaz de vengarse de sus enemigos en una medida que excede el crimen. Tal como en “La Virgen de la tosquera”, las razones de Carrie son naturales y enteramente comprensibles, pero su venganza es sobrenatural y desmedida (Pastorino 2018: 17).

Mas allá de esa premisa inicial, también la novela de King trata de la sexualidad femenina y su florecimiento durante la pubertad y adolescencia. Como hemos mencionado, en *Carrie* los devastadores poderes mentales y

paranormales de la antiheroína son desarrollados de manera obvia a partir de una sugerente conexión con los cambios fisiológicos que dan pie a la transición de una niña a mujer. En paralelo hay una serie de factores psicológicos, morales y sociales ineludibles. La madre de Carrie es una fanática religiosa que se presenta como el origen del carácter introvertido y asocial de la muchacha, así como la primera persona que abusa de ella, tanto física como emocionalmente. La relación hostil entre Carrie y su principal agresora en la escuela, Chris Hargensen, puede recordar (sin ser un reflejo fiel de la realidad manipulada por la narración) la relación entre las adolescentes del cuento de Enríquez y Silvia, su odiada amiga “grande”. La dinámica en “La Virgen de la tosquera” es interesante en este sentido, entre otros, pues Silvia es el personaje femenino que, en la mirada del grupo, no merece tener éxito social ni afectivo por ser percibida como no atractiva o sencillamente fea. Esto es lo que, al revés, le sucede a Carrie, que por sí misma debe sufrir las torturas físicas y psicológicas que le infligen sus compañeras del colegio por tener acné y sobrepeso, y ser poco o nada agraciada.

El tópico de la venganza de una adolescente maltratada se halla imbricado con otros que lo atraviesan de manera crítica. Uno de esos asuntos —desde la tradición gótica clásica— es el del *outsider*, el ser marginado que no se integra en la que es supuestamente su comunidad. Carrie es un ejemplo perfecto de paria social. En el cuento de Enríquez, la ambigüedad es mayor, pues el grupo de chicas de clase media que lo narra y protagoniza representa a su sociedad; pero

su expresión plural es la voz del *outsider*, la víctima sometida que merece vengarse. El aspecto que no debemos perder de vista en el relato de este colectivo juvenil es que son las mismas adolescentes que lo conforman en armonía quienes tienen el uso de la palabra, cuya voz se hace oír para lamentarse y juzgar. La narración coral de “La Virgen de la tosquera” es intrigante: estas chicas, ¿son víctimas o verdugos?, ¿parte del *establishment* o seres subalternos que por una vez pueden decir lo que piensan y sienten?, ¿resultado de un problema social o el problema mismo?

Vale la pena recordar que, en la ficción gótica del siglo XIX, el *outsider* es el protagonista de la historia, o el personaje central y más importante, sin perder sus privilegios de clase o sus riquezas materiales, pues suelen ser miembros de la aristocracia. Roderick Usher en “The Fall of the House of Usher” (1839), de Poe, y el Conde Drácula en *Dracula* (1897), de Bram Stoker, son clásicos ejemplos de esta situación. Lo que estaría haciendo Enríquez en su cuento es enfatizar, desde una posición posmoderna y neogótica, la ironía de esta convención. Su grupo de niñas-mujeres tiene el poder de la palabra, en su calidad de narradoras, pero eso no significa que no sean víctimas de lo que manifiestan o, peor, de un problema que trasciende su relación de envidia y odio hacia su compañera mayor. Si la antiheroína de Stephen King lleva a cabo una venganza sobrenatural en contra de quienes la maltrataron, asimismo las frívolas adolescentes de Enríquez realizan su venganza fantástica sobre el único personaje que no se adhiere a los estándares de belleza femenina entronizados por los grupos

de poder (Bustamante Escalona 2019: 33) y a quien siempre se refieren como alguien que no es una de ellas. Así como King hace a Carrie pasar del rol de víctima al de verdugo, Enríquez también es consciente de la complejidad representada por sus personajes. No sería aventurado declarar — como ya ha sido afirmado por Gallego Cuiñas (2020)— que lo que “La Virgen de la tosquera” describe es una lucha de clases entre rivales que comparten la condición de ser mujeres, con los matices contradictorios que este conflicto exhibe en su efectiva plasmación literaria.

De esto puede colegirse el vínculo entre sexualidad y poder social que las narradoras protagonistas sugieren. Hay una conciencia de la propia belleza física en contraste con la de su enemiga, y de la imagen corporal como recurso de aserción social, que atraviesa el cuento de principio a fin. En la narración las alusiones a la manera en que las chicas ostentan sus cuerpos admirables son constantes. A la par, las descripciones que hacen de la apariencia de Silvia son negativas, y son cada vez más agresivas. A sus ojos, Silvia corresponde al estereotipo de “morocha de pueblo” o “negra” (como la describen despectivamente), que es ajeno al ideal de la vida burguesa y está asociado, más bien, con la pobreza de los estratos sociales inferiores: de acuerdo con esta perspectiva, Silvia no es blanca ni bonita y no merece la atención que Diego

no les ofrece a ellas, pero además Silvia tampoco merece tener el dinero que tiene ni la vida que disfruta.

2. ROCK Y CANIBALISMO

“Carne” relata un suceso ocurrido en Buenos Aires. Dos chicas del barrio de Mataderos,



Mariana Enríquez.

Mariela y Julieta (de 17 y 16 años de edad), fanáticas devotas de la fallecida estrella del rock local Santiago Espina, irrumpen de noche en el cementerio de la Chacarita, después de un mes de su inhumación, y devoran sus restos. Un guardián del cementerio las sorprende al amanecer saltando el

muro dispuestas a irse, pero queda alarmado cuando advierte los restos del macabro festín en el rostro, las manos y la ropa de las adolescentes; entonces llama a la policía. Son llevadas a la comisaría e internadas en una clínica psiquiátrica. Mientras tanto, los medios de comunicación arman un pandemónium comparable al observado cuando el Espina (como todos lo llamaban) fue encontrado con el cuerpo desollado, muerto en una habitación de hotel, semanas atrás. Las muchachas son dadas de alta y mantenidas en aislamiento en sus casas, al tiempo que las fans del Espina empiezan a recibir correos electrónicos que anuncian la continuación del culto, liderado ahora por dos muchachas próximas a cumplir la mayoría de edad.

El cuento es un retrato de la adolescencia femenina con muchos puntos de contacto, pero también con muchas diferencias, respecto de “La Virgen de la tosquera”.

Una diferencia es que nos encontramos ahora frente a una narración “objetiva”, que da cuenta de los hechos sensacionales (vueltos sensacionalistas por los medios) desde fuera: la mirada exterior, “adulta”, traza un recorrido inverso al del narrador coral femenino en la historia previamente comentada. En este sentido, la estructura del cuento estaría marcada por un punto de referencia con la autoridad de lo oficial, una brújula moral más confiable. Sin embargo, Enríquez vuelve a insinuar la ironía de su tratamiento narrativo en el

carácter impotente de unas instituciones públicas que parecen no tener idea de qué es lo que ocurre en verdad.

El modo en que la narración, bastante más breve, envuelve al lector en la intriga, se basa en una tendencia a la elipsis, a ofrecer la menor cantidad de información posible: al menos la que se necesitaría para percibir el caso de una manera lógica. Pero lo que sucede se debate entre lo racional y lo puramente fantástico en un evento clave: la muerte por suicidio del Espina. Más que superestrella de rock, el Espina aparece en la narración como el totalmente misterioso fundador de un culto cuasisatánico. Por lo pronto, el Espina es así obsequiado con un rasgo esencial en la personalidad de los antihéroes góticos. Ese satanismo de ley lo vincula por extensión con una especie de monstruo

particularmente longeva dentro del gótico postmoderno: el vampiro.

Si consideramos las preocupaciones religiosas que Enríquez muestra en sus cuentos, es fácil deducir que el Espina es uno de los santos seculares o paganos que frecuentan su obra. La religión del Espina nace de sus letras, su música, su estilo de vida, pero sobre todo de su muerte. Su culto es necrófilo, y como todo ídolo juvenil que se precie, su final es virtualmente un oportunista suicidio (haya ocurrido de esa manera o no). En la nota suicida se lee: “Carne es comida. Carne es muerte. Ustedes saben cuál es el futuro” (Enríquez 2021: 127). Las canciones del astro en carrera meteórica hacia la auto-inmolación anuncian de un modo críptico la esencia de su culto: “Si tenés hambre, comé de mi cuerpo. Si tenés sed, bebé de mis

ojos” (2021: 133). Notable, y difícil de evitar, es la semejanza de esta letra con las palabras de Cristo en la Última Cena, cuando instaura el sacramento de la Eucaristía, según los Evangelios. De esta manera, el Espina emerge como un anticristo que parodia y vuelve grotescos los rituales y las convicciones del cristianismo, tornándolos en una pseudoteología que mezcla necrofilia con canibalismo. No está de más recordar que los ataques a la Iglesia católica eran un lugar común en la tradición gótica, desde las sevicias del Marqués de Sade en *Justine* (1791) y los sacrilegios perpetrados en *The Monk* (1796), de Matthew Lewis.

Por otro lado, el vampirismo del Espina y su *glamour* decadente, posmortem, parecen relacionarlo, junto con su historia de execraciones sepulcrales, con el neogótico de Anne Rice en su famosa



El cuento "La Virgen de la tosquera" ha sido llevado al cine en 2023, con el mismo título y bajo la dirección de Laura Casabé.

novela *Interview with the Vampire* (1976). También el personaje de Claudia, la niña-mujer vampirizada y luego adoptada por Louis y Lestat, es un ser de ficción que verbaliza poéticamente esa suspensión entre la infancia y la adultez, la inocencia y el conocimiento prohibido, que caracteriza a la adolescencia encarnada en las fanáticas del Espina. No obstante, acaso la adaptación cinematográfica de 1994, dirigida por Neil Jordan, expresa mejor que la propia novela ese paralelo simbólico entre religión y culto profano (digno de las célebres estrellas de cine que interpretan la película) que encontramos en el cuento de Enríquez. De todas maneras, los protagonistas de Rice son seres infelices que recorren el mundo por una eternidad en busca de una sociedad a la que pertenecer (Benefiel 2004: 262), como las chicas *goth* que adoran el cuerpo y la sangre del Espina se afellan a la extensa comunidad *underground* de la que son miembros. Esta búsqueda de pertenencia por parte de un sujeto identificado, entre otros rasgos, por su no-pertenencia, subyace al mito del vampiro (Morrell 2005).

La solución al problema de la no-pertenencia, compartida por las fanáticas del Espina, es a su vez una no-solución: su culto es rechazado por las normas sociales, debido a su carácter abyecto. Precisamente, la abyección es una de las bases de la narrativa gótica. Según Julia Kristeva, citada en Morgan, el individuo y la sociedad de la que es miembro funcional

se definen a sí mismos desde el rechazo de lo envilecido y degenerado, lo sucio, lo obsceno, lo podrido (2002: 226). Esto es o debe ser intolerable para la sociedad, y es esta quien narra, hasta cierto punto, los eventos del caso Espina. Asimismo, y continuando la línea de pensamiento de Kristeva, el cuerpo despellejado y

obra de Enríquez refleja el mal de la tradición gótica (los vampiros, por ejemplo) adaptado a la escena contemporánea (el canibalizado Espina y sus fanáticas adolescentes).

3. CONCLUSIÓN

Se ha podido observar cómo Mariana Enríquez se sirve de ciertos recursos de la tradición gótica clásica y moderna para expresar una visión contemporánea de los problemas de la femineidad adolescente en la Argentina actual, en cuanto a su psicología y a su sexualidad, a su imagen corporal y a su relación con las ansiedades propias y de la colectividad que la rodea, al mismo tiempo que ilumina la individualidad alienada de sus personajes en el contexto de ese cuerpo social.

En “La Virgen de la tosquera”, el tópico de la venganza sobrenatural termina siendo casi un pretexto para hacer un comentario acerca de las relaciones entre sexo y poder, así como sobre las diferencias de clase.

En “Carne” explora conceptos como la religión y lo

abyecto para llevar aún más allá su examen de una comunidad conservadora e intolerante. En ambos relatos, la adolescencia femenina surge como el ámbito en el que se cruzan las tramas de una crítica que, mediante sus narradores, ironiza y hace evidente lo inextricable e inmanente de estos conflictos singulares respecto de la sociedad en que tienen lugar.



Portada de *Los peligros de fumar en la cama*.

mutilado del Espina se torna en un objeto abyecto, repudiado por la sociedad debido a la incapacidad de su lógica racional para comprenderlo, incluirlo y explicarlo en su sistema simbólico (Kristeva 1982: 65). Esta relación circular e inescapable entre la degradación moral y física del Espina y su culto necrófilo es el mal social, como lo denominan algunos estudiosos (Pastorino 2018: 16), que en la

Bibliografía

- Benefiel, Candace
2004 “Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice’s *Interview with the Vampire*”, en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, Núm. 2, pp. 261-273.
- Bustamante Escalona, Fernanda
2019 “Cuerpos que aparecen, ‘cuerpos escrache’: de la posmemoria al trauma y el horror en relatos de Mariana Enríquez”, en *Taller de Letras*, Núm. 64, pp. 31-45.
- Diez, Hernán
2021 “Mariana Enríquez: una escritura de los márgenes”, en *Boletín GEC*, Núm. 28, pp. 117-131.
- Enríquez, Mariana
2021 *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.
- 2019 “Ficciones imposibles de aplacar”, en *Revista de la Universidad de México*, Núm. 852, pp. 14-19.
- Gallego Cuiñas, Ana
2020 “El feminismo gótico de Mariana Enríquez”, en *Latin American Literature Today*, Vol. 1, Núm. 14. Consulta: 15 de mayo de 2022. <https://latinamericanliterature-today.org/es/2020/05/gothic-feminism-mariana-enriquez-ana-gallego-cuinas/>
- Kristeva, Julia
1982 *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press.
- Morgan, Jack
2002 *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Southern Illinois University.
- Morrell, Mike
2005 “Shadows and Light: A Conversation with Anne Rice”, en *Relevant Magazine* (entrevista no publicada). Consulta: 13 de mayo de 2022. <https://mikemorrell.org/wp-content/uploads/2010/08/Shadows-Light-A-Conversation-with-Anne-Rice-Mike-Morrell.pdf>
- Pastorino, Agustina
2018 *El mal social como fuente de terror: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez*. Tesina. Universidad de San Andrés, Buenos Aires.





Espinela Nro. 11 (2023)

Ensayos: Signos vitales: una estética de la poesía de la enfermedad; La poesía de Jorge Manrique en un poema de Enrique Verástegui; El motivo del doble en dos relatos de Octavio Paz; De Ovidio a Silvina Ocampo: historias de amor y metamorfosis; El rechazo del campo literario y de la idea de Autor en *Por qué hacen tanto ruido* de Carmen Ollé; Los animales como estrategia narrativa en el narrador ribeyriano; Reivindicación de memorias marginales en *Mapacho* de Nona Fernández; Ecocrítica y distopía en cuentos de la narrativa chilena. Entrevista a Teresa Ralli, actriz y fundadora del Grupo Yuyachkani.

Escritura creativa: Cuento “A las personas que también son lugares” de Paola Franco.

Reseñas de libros

EDICIONES ANTERIORES

Espinela Nro. 1 (2013)

Ensayos: Mario Vargas Llosa: las palabras como imperativo moral; Fórmula de amor materno frente a la oposición vida/muerte en Vallejo; El dios Brausen y la metaficción en Onetti; La ventana en «El silencio» de Felisberto Hernández; La función de la crítica en Nelson Osorio y Carlos Rincón; La muchacha mala de la historia: el caso de María Emilia Cornejo.

Entrevista a Mario Bellatin.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 2 (2014)

Ensayos: Hagiografía secular americana; confrontación entre el espíritu del arte y el de la religiosidad en «Los ojos de Lina» de Clemente Palma; Moro: el fantasma del amor no correspondido; Enajenación y teatralidad del poder en *El relojero de Córdoba* de Emilio Carballido; Cosas de mujeres: representación de la (contra)memoria en la narrativa venezolana; La figura del crítico en *Apolo-gético* en favor de Don Luis de Góngora de Juan Espinosa Medrano; Manuel González Prada: un acercamiento a su veña satírica desde las *Letrillas*; Rape & The Unintelligible Life in Juana Manuela Gorriti's «Si haces mal no esperes bien»

Entrevista a Julio Ortega.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 3 (2015)

Ensayos: La «escritura desconcertada» de Santa Teresa de Jesús; La nación imaginada en las fábulas políticas de Mariano Melgar; Representar la violencia: Narrativa, temporalidad y ética en *La sangre de la aurora*; Indigenismo y justicia en dos cuentos de Manuel Robles Alarcón; Rememoración, temporalidad y dialéctica en *Comentarios reales* de Antonio Cisneros; La forma de la presencia; Parodia y memoria en *Mi hermanita Magdalena* de Elena Garro.

Entrevista a Carmen Ollé.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 4 (2016)

Ensayos: El último libro del Inca Garcilaso; Sodoma y pecado nefando en los *Comentarios reales* de Garcilaso; Lo monstruoso en los cuentos de Jorge Luis Borges; Realidad y representación en la novela *Faraón Angola* de Rodrigo Parra; ¿Un héroe subalterno?: Historieta «Pedrito, el indiecito estudiante» (1940) de Demetrio Peralta.

Entrevistas a Augusto Higa y Claudia Salazar.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 5 (2017)

Ensayos: *Necesidad de acoger a las extranjeras* (1835), el primer ensayo de Flora Tristán; Construcción y legitimación de la autoridad indígena en *Manuscrito de Huarochoiri*; *El sueño del pongo / Pongo Mosquoyin*. Literatura en cristiano y en indio; Modernidad y posmodernidad en *Conversación en La Catedral y Los últimos días de La Prensa*; La voz del narrador en *La casa de cartón*; Las voces antagónicas en *La ciudad de Mario Leviero*; ¿Autobiografía sin historia? *El Cristo de la rue Jacob* de Severo Sarduy; Presencia y uso de espíritus malignos en *Nueva Crónica y Buen Gobierno*.

Entrevistas a Leonardo Padura y Ana Peluffo. Crónicas: LASA 2017. Diálogo de saberes. Reseñas de libros.

Espinela Nro. 6 (2018)

Ensayos: Las invenciones relacionales de Silvina Ocampo; Feminidad, encierro y locura en el siglo XIX chileno, a propósito de *Diario de una loca* de José Lastarria; Reflexiones en torno a *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonnett; La desmitificación del poder institucional en algunas tradiciones de Ricardo Palma; Palimpsestos y escrituras de resistencia en *Poderes secretos* de Miguel Gutiérrez; Discurso borderline y sujeto colectivo nacional en Marcial Molina Richter; De la creación a la autodestrucción en *XYZ* de Clemente Palma; Un examen de cuatro cuentos fantásticos de Leopoldo Lugones. Entrevista a Mariana de Althaus.

Crónicas: Primer Congreso Internacional Clorinda Matto de Turner en Cusco; Cocina de Autor, conversaciones con creadores. Reseñas de libros.

Espinela Nro. 7 (2019)

Ensayos: (Im)posibilidad de la representación del cuerpo abyecto en *La Cautiva*; Transposición del cadáver perlóngheriano en *Punctum* de Martín Gambarotta; Gestación narrativa del duelo en *El hijo que perdió* de Ana Izquierdo Vásquez; Tensiones y contradicciones en *Symbol* de Roger Santiváñez; Intertextualidad y reescritura en «Crónica» de Blanca Varela; Desestabilización del campo intelectual en *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo de Aurora Cáceres*; Narrativa testimonial en *En estado de memoria* de Tununa Mercado; Crítica del sistema laboral porteño y reconfiguración de la figura del escritor en *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt.

Entrevista a Efraín Kristal.

Crónica: Congreso Internacional Ricardo Palma. Nuevas lecturas desde las orillas.

Escritura creativa: Cuento “El expreso”, de Fernando Espíritu y “Tucson”, de Gino Piaggio.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 8 (2020)

Ensayos: Sobre un quita-pesares en prosa y verso: notas en torno al almanaque de *La Broma* para el año 1878; El melodrama de los bajos fondos: *Los misterios de París* en Hispanoamérica; Clorinda intenta *rev(b)elarse*: memorias subterráneas en el personaje de Adelina de *Herencia*; El fracaso de la heroína épica y la ruptura del género épico en *Corona trágica* de Lope de Vega; Oralidad y palabra en el *Popol Vuh*; No hemos desa-parecido: resistencias y alianzas, *Lo que el mar se llevó: las voces del dolor*; “Señales al hombre futuro”; enunciación vanguardista y toma de posición en *U* (1926) de Pablo de Rokha; La recreación histórica y la representación de los esclavos en *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri y *The Umanquished* de William Faulkner; La literatura como viaje en “Doblaje”, de Julio Ramón Ribeyro. Entrevista a Kenneth A. Symington, traductor de *Ino Moxo*.

Escritura creativa: Cuento “Autopsia”, de Marissa Chiappe y “Clausura”, de Sandro Patrucco.

Reseñas de libros.

Espinela Nro. 9 (2021)

Ensayos: Ritualidad en Huarochirí: Humanidad y Naturaleza en la laguna de los Allauca; La lógica del mestizaje en *El divino Narciso* de sor Juan Inés de la Cruz; La expresión del “misticismo erótico” en el cuento *Páldal... pero es ella!*, de Clorinda Matto; La imposibilidad de reconstruir la memoria en *La casa junto al río* de Elena Garro; La teoría de los universos múltiples de Borges; La masacre de las bananeras en *Cien años de soledad*; ¿Historia o memoria?; “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez; Memoria, desapariciones forzadas y terror lovecraftiano; Las representaciones de Lima en la novela y el cine peruanos; “Un combate más antiguo”: Apropiación cultural y opción decolonial en *Las armas molidas*, de Juan Ramírez Ruiz.

Entrevista a Mario Guevara Paredes.

Escritura creativa: Cuento “Hacer una cita”, de Melanie Pérez y “Cuando casi conoces París”, de Juan Manuel Paredes. Y los textos ganadores del Concurso de Microrrelatos del XXVI Coloquio de estudiantes de la PUCP. Reseñas de libros.

Espinela Nro. 10 (2022)

Ensayos: *El lugar que yo me sé*: la construcción del tercer espacio en “Trilce”; Vínculos y tensiones entre *El Perú Ilustrado* y dos relatos de Clorinda Matto; Crónica de viaje: *El Japón heroico y galante* de Enrique Gómez Carrillo; Escritura y subalternidad en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda; Acercamiento a la figura dicotómica ángel/monstruo de la mujer en el decadentismo mexicano; El cuerpo femenino como mecanismo disruptivo en cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez; Pliegues barrocos, cadáveres y dictadura en Néstor Perlóngher; Cuerpo torturado y necropolítica en *Purgatorio* de Raúl Zurita. Entrevista a Susana Reisz.

Escritura creativa: Cuento “La siguiente jugada”, de Ricardo Vera Leyva y “Bajo el agua”, de Jorge Malpartida Tabuchi. Y los textos ganadores del Concurso de Microrrelatos 2022 del Coloquio de Estudiantes de Literatura PUCP. Reseñas de libros.



La Red Interdisciplinaria de Estudios Latinoamericanos – Perú XIX es una plataforma de articulación institucional y académica para investigadores de los procesos sociales propios del siglo XIX peruano e hispanoamericano, promovida por la Maestría de Literatura Hispanoamericana de la PUCP.

Desde una perspectiva multidisciplinaria se fomenta el diálogo crítico sobre diversos temas como: género, raza, política, cuerpo, modernidad y tecnologías discursivas y visuales, política de las emociones, entre otras temáticas.

RIEL-Perú XIX ofrece un archivo digitalizado de documentos (fuentes periodísticas, cartas, material audiovisual, imágenes, avisos publicitarios, etcétera) y un conjunto de artículos académicos. Este material pretende fomentar la investigación, crear nuevos marcos de interpretación y una renovación de la discusión académica. Asimismo, RIEL promueve actividades de carácter académico e institucional que favorezcan la complementación de capacidades y disciplinas en programas de asesoría de tesis, programas de movilidad docente y estudiantil, y programas de pasantías de investigación.

Visita nuestra página:
<http://red.pucp.edu.pe/riel/>

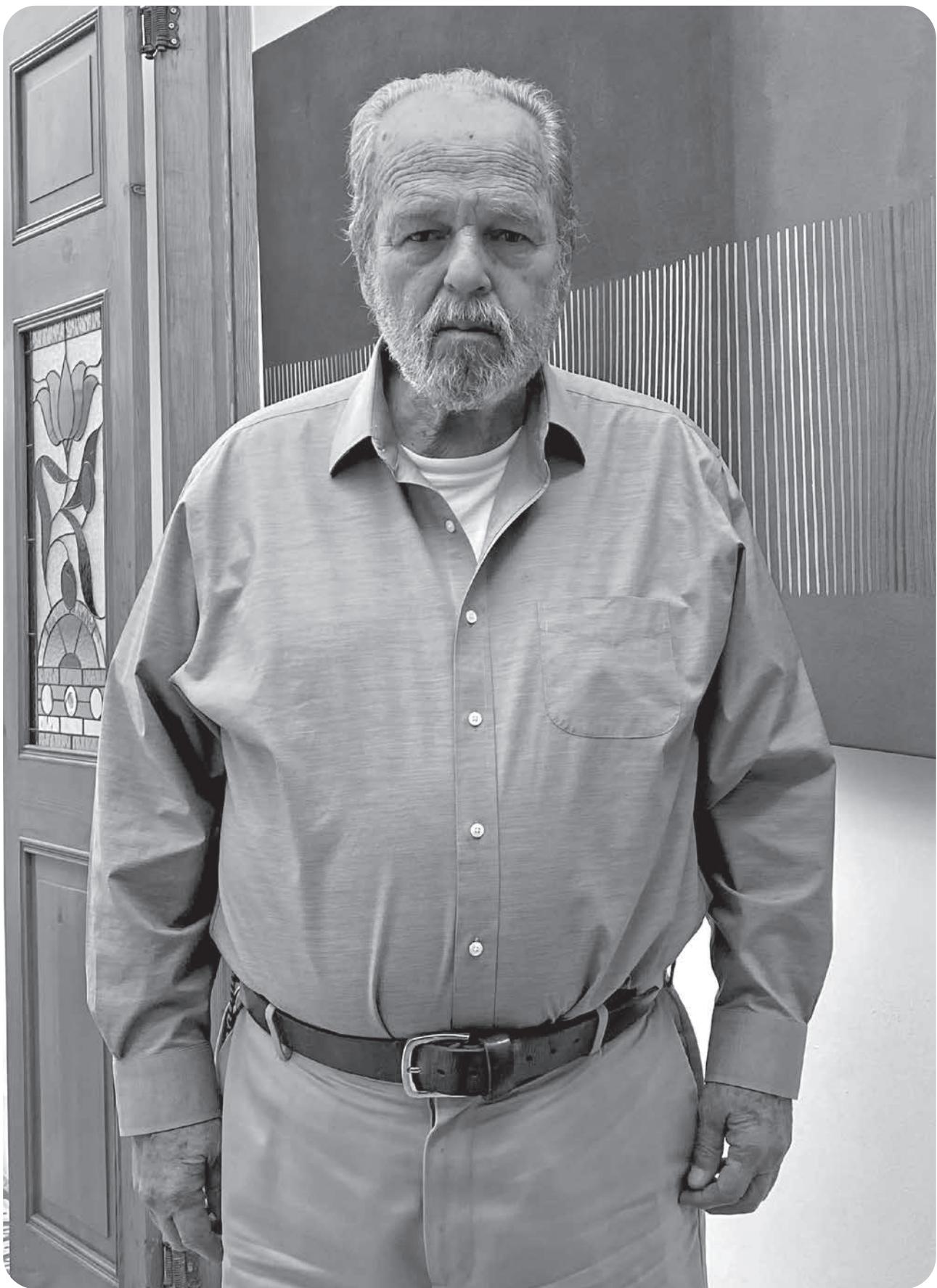
Mayor información:
riel-sigloxix@pucp.pe

Entrevista

«**¿Por qué es natural que los filósofos se vayan al campo?**
Porque este espacio es más real que la ciudad.
El campo es santo, la ciudad no tanto»

ALBERTO BENAVIDES GANOZA (LIMA, 1949), FILÓSOFO, ESCRITOR, EDUCADOR, PROMOTOR CULTURAL Y AGRICULTOR. CREADOR Y GESTOR DEL FUNDO SAMACA, A 75 KILÓMETROS DE ICA, ATRAVESANDO EL DESIERTO DE OCUCAJE. FUNDADOR Y DIRECTOR DE LA BIBLIOTECA ABRAHAM VALDELOMAR DE HUACACHINA, MUY CONOCIDA POR LAS ACTIVIDADES LITERARIAS Y CULTURALES QUE ORGANIZA PERIÓDICAMENTE. DIFUSOR DE LA CULTURA PERUANA, EN PARTICULAR DE LA LITERATURA DE LA REGIÓN ICA. ES AUTOR DE LOS POEMARIOS *CANTOS DE PUERTO HUAMÁN* (1997), *ALTO ESPIONAJE* (2013) Y *AL PIE DEL DESIERTO* (2016) Y DE DIVERSOS TEXTOS ENSAYÍSTICOS Y PERIODÍSTICOS ENTRE ELLOS *EL AVE HUIDA. ENSAYOS DE FILOSOFÍA* (1979). EN LA SIGUIENTE ENTREVISTA CON *ESPINELA*, NOS CUENTA SOBRE LOS MOTIVOS QUE LO LLEVARON A ABANDONAR LA URBE LIMEÑA PARA ESTABLECERSE EN EL CAMPO, EN MEDIO DEL DESIERTO IQUEÑO; LOS RETOS DE SU LABOR AGRÍCOLA EN EL FUNDO QUE ÉL MISMO CREÓ; LA RELACIÓN ENTRE EDUCACIÓN, LITERATURA Y NATURALEZA; ALGUNOS ASPECTOS DE SU LABOR CREATIVA COMO ESCRITOR, Y LA MÍSTICA QUE NO DEBERÍA OLVIDAR EL SER HUMANO EN SU VÍNCULO CON EL MUNDO NATURAL.

ENTREVISTA DE
SHA SHA GUTIÉRREZ, DIANA HIDALGO Y ANDRÉS LÓPEZ
Pontificia Universidad Católica del Perú
ssgutierrez@pucp.edu.pe, dianahidalgod@gmail.com, andres.lopez@pucp.edu.pe



Alberto Benavides Ganoza.

Foto: Sha Sha Gutiérrez.

Sabemos que Samaca es una voz que significa “donde descansa la arena”. ¿Su retiro a Ica significa eso también? ¿Un lugar de descanso en contraste con Lima?

No es seguro que Samaca significa eso, porque Rodolfo Cerrón Palomino dice otra cosa. Para él, esta palabra viene del aimara y, en esta lengua, significaría algo que tiene que ver con *aliento*. En quechua, el verbo *samay* significa salud, descanso. Yo pienso que es donde descansa la arena, porque es lo que allí ocurre. Y respondiendo a tu pregunta, sí. Yo trato de estar en Lima el menor tiempo posible. Ahora estoy por motivos médicos. En general, yo vivo en Samaca y me dedico a la agricultura. Aunque mi hijo dice que no soy agricultor, sino jardinero, cosa que en el fondo me parece correcta. No soy empresario agrícola ni me siento empresario.

Como agricultor y gestor de Samaca, ¿cuáles han sido los principales desafíos que ha enfrentado en la implementación de prácticas agrícolas sostenibles en Perú?

Comenzaré por lo negativo. Lo peor es la codicia, esa gente que siembra sin consideración por la tierra, simplemente queriendo ganar plata y más plata. La gente rica del Perú solo piensa en ganar dinero. Bueno, también los comprendo, están en una carrera, pero eso no es lo único. Los ricos construyen edificios y edificios en Lima, no se les ocurre otra cosa que construir edificios. No se les ocurre editar un libro. La misma Universidad Católica pasa por ahí, solo se piensa en la infraestructura. De acuerdo, es necesario, pero creo que necesitamos

algo más. Necesitamos un poco de generosidad con nuestro pueblo, con nuestra gente, con nuestros jóvenes. La tierra en el Perú está botada. Ochenta y cinco mil hectáreas de tierra en el valle del Rímac, el valle más rico del Perú, están cubiertas de cemento, o sea, esterilizadas. Es muy triste. Aquí, a una cuadra, se van a tumbar una casita para hacer un edificio. ¿Por qué? ¿Para qué? Es que todos los jóvenes quieren un departamento. Yo convoco a la gente joven para que se vaya de Lima. Ahora, con la computadora y el teléfono se puede trabajar desde cualquier lugar. En otra época tenían que estar aquí, ir a una oficina. Entonces, pienso en un Perú —como Manuel González Prada— lleno de agricultores libres, que tengan cinco hectáreas, diez hectáreas y que produzcan con absoluta calidad y con amor por su tierra, por sus árboles y por sus hijos.

¿Cuándo decidió establecerse en Ica? ¿Hubo alguna circunstancia que precipitó esta decisión?

Hubo un evento puntual: un tumor que le apareció a mi hija mayor. Yo pensé: “¿cómo es esto posible siendo ella una niña saludable?”. Gracias a mi padre la pudimos llevar a Estados Unidos, donde la trató un especialista. Afortunadamente no fue un tumor maligno. Mi hijita está bien y tiene ahora dos hijos. Luego, yo pensé: “es esta vida en la ciudad la que, al final, no es conveniente”. Yo siempre decía: “cuando cumpla sesenta años, me voy a ir a Samaca, me voy a quedar allí a sembrar árboles”. Pero a mis cuarenta y cinco años ese evento precipitó mi rabia contra Lima, la civilización y el progreso. Decidí irme con algo de plata que tenía ahorrada. Me

fui con la compañía de Rossana Garrues, quien me acompañó allí por treinta años. Otros amigos también me acompañaron. Empezamos a hacer una cosa medio hippie: comenzamos a construir en quincha (que es como seguimos construyendo) y nos asentamos. Al poco tiempo, un ahijado me trajo cuatro llamas, con lo cual comenzó mi crianza de llamas. Comenzamos a sembrar pallas y zapallo, porque ese año vino el río. Así comenzó esto de Samaca que, para mí, es una bendición.

Para hacer un guiño a un artículo suyo, “¿por qué es natural que los filósofos se vayan al campo?”

Para mí, es evidente. Yo abandoné la docencia en la Universidad Católica, tras más de veinte años. El primer semestre que estuve en Samaca todavía venía a Lima a dictar mis clases dos veces por semana, pero ya el segundo semestre tomé la decisión de retirarme. Un amigo, otro profesor de la Católica, me llamó por teléfono y me dijo: “oye, hay una reunión de profesores y sería importante que vengas”. “Mira”, le respondí, “no me interesa, no quiero saber nada con la Católica”. “Pero vas a perder tus beneficios”, me advirtió. Afortunadamente, en ese momento mi situación económica era otra. Me fui de la Católica. Miguel Giusti me invita a veces a dictar algunas conferencias. Una de ellas fue esa: “¿Por qué es natural que los filósofos se vayan al campo?”. Bueno, es un tema antiquísimo, ¿no? Está en Cicerón, en San Agustín, en un montón de filósofos o de gente filosofante, que se ha ido al campo porque este espacio es más real que la ciudad. El campo es santo, la ciudad no tanto. Fue mi opción personal.

**¿Dónde ha sido más productiva su labor como escritor?
¿En el campo o en la ciudad?
¿O cree que los espacios físicos no son determinantes para la labor creativa?**

Bueno, determinantes no sé, pero lo cierto es que depende del tipo de escritura. Yo siempre he escrito ensayos. Mi libro más antiguo es *El ave huida. Ensayos de filosofía* (1979). Fue mi primer libro, prologado por Honorio Ferrero, que fue mi maestro y es alguien a quien aprecio. Despues he escrito, por lo general, ensayos, crítica social y diversas cosas. Por otro lado, en un viaje a la Amazonía, desde Pucallpa hasta Iquitos, salió algo que no era ensayo, sino canto. Se llamaba *El gordo río*. Le tengo aprecio hasta ahora, porque personalmente me impactó, me hizo gozar, aunque no lo he publicado. De algún modo, era poesía. No sé si sea de la buena o de la mala, porque no soy presuntuoso. Salio algo que tenía la naturaleza del canto y del entusiasmo por la naturaleza. Años después, en 1995, me fui a Samaca y allí salieron los tres libros de poesía que tengo publicados. La poesía es gozo, canto, entusiasmo. Yo escribo en mi cuaderno. Nunca aprendí a escribir en máquina. Error de mi madre. Nunca me enseñaron de chico. Escribo con dos dedos. En cambio, me encanta escribir con mi pluma, en mis cuadernos. Entonces, allí escribo. En general, donde escribo más es en Samaca. Yo creo que, como creían los griegos, la poesía sale de las musas. De pronto, me agarra algo y siento que tengo que escribirlo porque es importante para los demás. Yo no escribo para mí mismo. Pienso: "esto es interesante, esto es importante, dice algo". Y eso es lo que escribo. Y lo escribo en momentos de inspiración, y eso viene de las musas. Las musas recordadoras, hijas de

la memoria, hija de Mnemósine, dicen los griegos. Las musas son hijas de la memoria. He tenido momentos muy importantes para mí, que me han llenado de gozo y yo espero que sirvan para los demás.

¿Cuáles han sido sus influencias en la escritura de su poesía?

La primera influencia es Platón, porque yo estudié a Platón con ahínco. Hice mi tesis sobre Platón. Me entusiasmó mucho la lectura de *Fedro* de Platón, cuando tenía 18 años. El entusiasmo, el delirio divino, la locura divina de la poesía y la filosofía, porque son cosas cercanas. Luego, entre los poetas, Martín Adán ha sido una influencia importantísima. Luego, está Arturo Corcuera, que fue un amigo muy querido, un maestro de la poesía. Por otro lado, entre las influencias más ensayísticas, está Fernando Pessoa. Me fascinó.

EDUCACIÓN Y NATURALEZA

En 1995, usted, junto con un grupo de personas, fundó la Escuela Libre Puerto Huamaní en el fundo Samaca. ¿Qué se enseña en esta escuela?

La Escuela Libre Puerto Huamaní no es un lugar de enseñanza, sino de aprendizaje. Lo principal para nosotros es cultivar ese arte sagrado que es la agricultura, de la cual salió la cultura. No es al revés. La agricultura es el arte esencial del hombre. La Escuela Libre Puerto Huamaní no es un colegio para niños. Es un lugar de ocio, donde se recupera —o creemos que se recupera— el vínculo con la naturaleza y esto suele ocurrir con los niños. Todos los niños que han ido a Samaca

La naturaleza en su totalidad es milagrosa. El hombre de la ciudad tiende a olvidarlo, creyendo que la leche sale de la lata y el agua del grifo. Pero la realidad es diferente.

La naturaleza es nuestra maravillosa madre, que realiza cosas milagrosas todo el tiempo.



Samaca en 1995. Foto: samaca.pe

quieren volver. Todos consideran que han tenido un aprendizaje de la naturaleza. Por eso digo que es un lugar de aprendizaje y no de enseñanza. No hay profesor que te esté enseñando, que te esté fascinando. Más bien, es el aprendizaje a partir del contacto con la naturaleza, que a mí me parece fundamental. Yo creo que la naturaleza es nuestra madre. La tierra es nuestra madre y es sagrada, y así lo siento. No es una pose. Es una experiencia, para mí, importantísima. En la Escuela tenemos un telar, y hacemos actividades relacionadas con la cerámica, la música y, lo más importante, con la agricultura. Con el telar estamos haciendo alfombras. Más allá del éxito, lo que más me gratifica es la calidad de lo que producimos. Trabajamos con algodón y lana de llama. Esquilamos la lana una vez al año y, mezclada con algodón,

mis muchachos crean productos increíbles. Las manos de los peruanos son muy importantes, especialmente de quienes vienen del campo; tienen una gran facilidad para aprender.

En el breve ensayo “Manifiesto de la naturaleza” (2005) que usted escribió, sostiene la idea de que los “colegios y universidades debieran estar en el campo”. ¿Qué relación guardan, entonces, la educación y la naturaleza?

Creo que tenemos mucho que aprender de nuestro pasado pre-hispánico y del actual mundo quechua y aimara. Lo principal que debemos aprender es la veneración por la tierra. La tierra es sagrada, al igual que el sol, la luz, los animales y los árboles. Recientemente di una conferencia sobre José María Arguedas, un autor al que admiro

profundamente. Para esta conferencia leí los últimos tomos de su obra ensayística y quedé fascinado una vez más. Arguedas es una voz maravillosa del Perú. Él también enfatiza la importancia de la naturaleza y el vínculo del ser humano con ella.

La ruta natural (2015), título de un volumen que recoge una serie de artículos y conferencias suyas, representa un palíndromo, como usted mismo lo ha señalado. Se cree que los palíndromos cifran u ocultan algún tipo de mensaje o significado que solo un lector iniciado podría revelar. Si eso es cierto, ¿cuál creería que es el mensaje que encierra *La ruta natural*?

Parece que hay un sentido esotérico que articula la conexión entre la naturaleza y el camino



Samaca en 2024. Foto: samaca.pe

para llegar a ella. La naturaleza es misteriosa, pero más que eso, es milagrosa. El nacimiento de una plantita es un milagro. A menudo no nos damos cuenta y lo consideramos como algo natural. Es natural, pero la naturaleza en su totalidad es milagrosa. El hombre de la ciudad tiende a olvidarlo, creyendo que la leche sale de la lata y el agua del grifo. Pero la realidad es diferente. La naturaleza es nuestra maravillosa madre, que realiza cosas milagrosas todo el tiempo. Esa es mi visión.

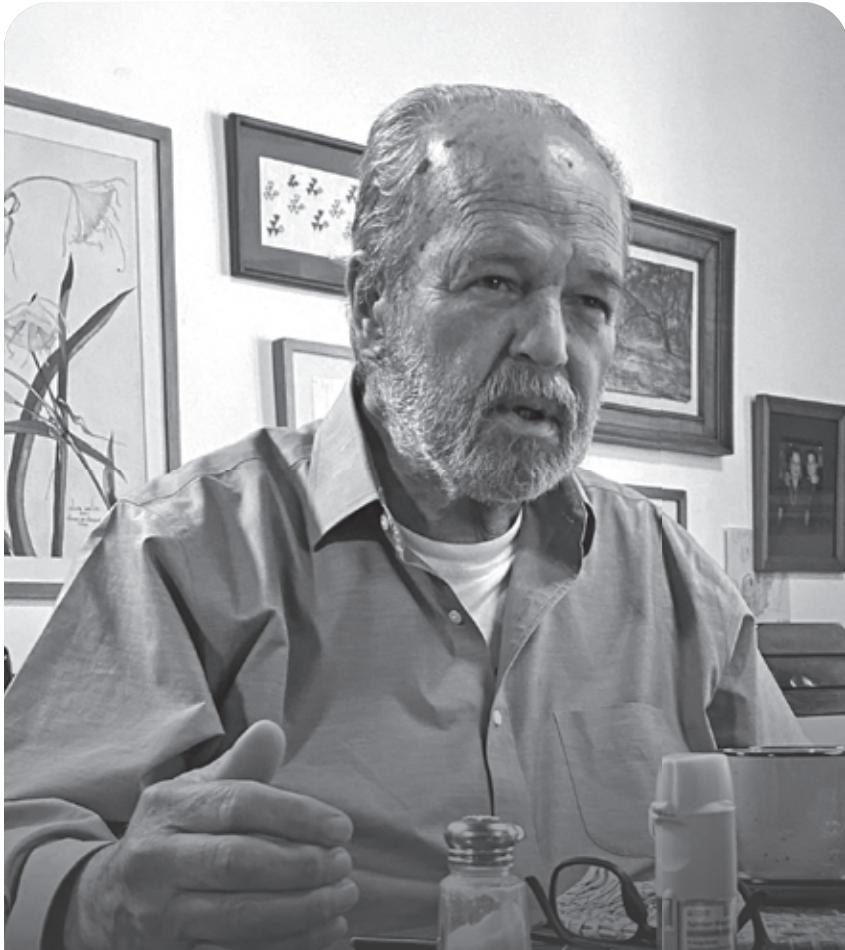
LITERATURA Y CONSERVACIÓN CULTURAL

¿Cómo fue la experiencia de la fundación de la Biblioteca Abraham Valdelomar en Huacachina? ¿Por qué escogió este lugar de ubicación?

Comencé a ir a Samaca y a construir mi primera cabaña. El camino era largo y, al principio, me alojaba en Huacachina con un primo mío. Huacachina fue un lugar de mi infancia. Estuve en la casa de este primo hasta que una vecina, que quería comprar un departamento en Hong Kong, me dijo que estaba vendiendo su casa. Conversamos y le expliqué que no tenía todo el dinero que pedía, pero sí una parte. Ella aceptó venderme la casa de todos modos. En realidad, fue una compra muy económica. La casa era grande y bonita, y es ahí donde se ubica la biblioteca. Tenía todos mis libros en cajas porque no sabía dónde colocarlos. Decidí que no quería tener mis libros guardados. Los libros son para quienes los leen. Así que comenzamos a organizar la biblioteca. En esa tarea, me encontré con un grupo de jóvenes liderado por César Panduro

Astorga, el actual bibliotecario de Huacachina. Empezamos a sacar mis libros y a colocarlos en estantes, y así se fundó la biblioteca. La dedicamos a Abraham Valdelomar Pinto, el más grande escritor que ha tenido Ica. Con el tiempo, hemos recibido colecciones y libros de diversos intelectuales locales. Compré también la colección de don Washington Delgado, que incluye todos los clásicos castellanos. Finalmente, incorporamos la colección de mi padre, que también es significativa, especialmente en geografía, geología y crónicas, que eran de su interés. Así, la biblioteca hoy cuenta con una colección importante y hemos mejorado la infraestructura.

¿Cómo ve la relación entre los jóvenes y la biblioteca Abraham Valdelomar? En todo caso, ¿cómo es la relación



¿El progreso? ¿El progreso de qué? Si no es un progreso para que seamos mejores seres humanos, más compasivos, más capaces de ver la miseria del prójimo; a mí no me parece que estemos en el camino hacia el bien, sino todo lo contrario.

entre la literatura y los esfuerzos de conservación de una cultura regional?

A la biblioteca acuden muchos jóvenes de Ica. Se han realizado varias tesis allí; es un lugar donde la gente va a investigar y a escribir. Hasta ahora, estoy a la espera de que alguien se interese en mis libros, como las ediciones de Platón y Aristóteles en griego de Oxford. Por otro lado, la biblioteca tiene una función importante que incluye un trabajo editorial. En los últimos años hemos publicado más de 150 títulos, lo que considero valioso tanto para Ica como para el Perú. Ica no es solo un oasis en medio del país; es un oasis transversal. Los arqueólogos y geógrafos lo llaman así, rodeado de dos desiertos: el gran tablazo de Ica y el río que ha creado este valle, uno de los más largos de la costa peruana. Yo estoy en la parte baja de ese oasis, donde el valle es más estrecho, mientras que en la parte central es mucho más amplio. Me gusta pensar en la biblioteca como un oasis. Después de todo, Huacachina es un oasis.

¿En qué medida cree que la literatura hoy puede influir en la preservación de tradiciones y en la promoción de prácticas sostenibles en la agricultura y el medio ambiente?

Cuando converso con agroexportadores, a menudo me miran como si fuera un romántico. No creo que sea así, ya que necesitamos alimentos correctos y sanos. Esto depende de promover una agricultura orgánica, libre de pesticidas y químicos. Considero que esto es una necesidad. Por supuesto, los agroexportadores se ríen de mí. Yo no busco el negocio, busco el ocio. Sembrar, regar y cuidar la tierra, como diría Marco Aurelio Denegri, son trabajos gratificantes. No son trabajos

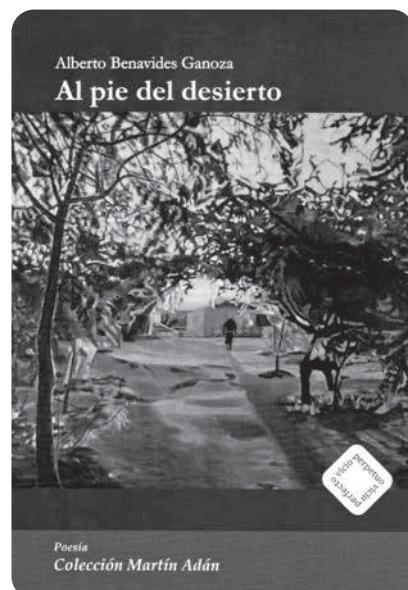
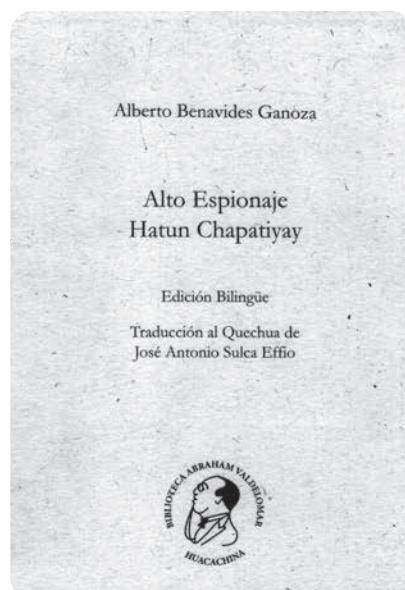
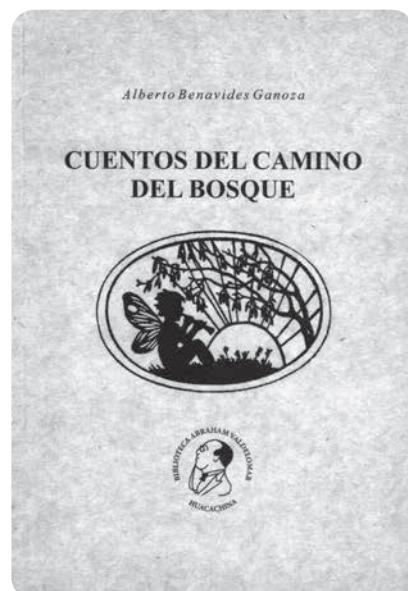
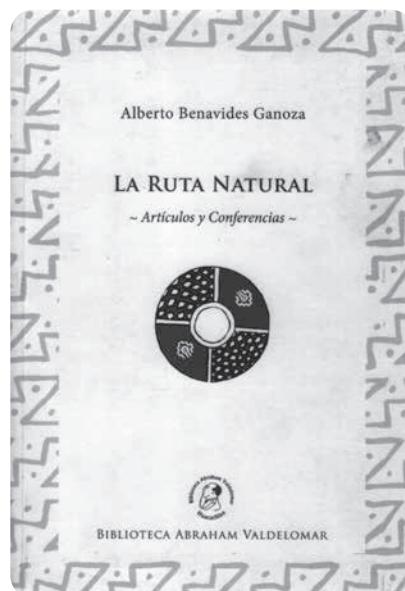
obligatorios ni desagradables. Son tareas hermosas, en las que uno siente que está contribuyendo al universo. Esto nos beneficia espiritualmente y psicológicamente.

POESÍA, NARRATIVA Y ACTIVISMO AMBIENTAL Y SOCIAL

A propósito de su libro *Alto espionaje* (2013), Claudia Lüthi lo ha catalogado de “todista”, porque en el conjunto de ese poemario “ninguna criatura, ninguna plantita o avecilla es excluida de su consideración”. Quizás podría decirse también que usted es un “todista” porque ha incursionado, con gran versatilidad, en la poesía, la narrativa, el ensayo y el artículo periodístico. ¿Es usted consciente de esa pluralidad de registros?

No sé si soy todista o nadista, porque en realidad soy un diletante. No soy un escritor a tiempo completo. Claudia Lüthi decía que era todista. Me quería mucho. Falleció muy joven, a causa de un cáncer. La extrañamos mucho, ya que era una habitual en Samaca, donde pasaba casi todo el tiempo. No soy un solitario, tengo amigos entrañables, y Claudia era una de ellas. Ella me dio el título de mi libro. Inicialmente, pensé en llamarlo *Cronista de la Pachamama*, pero no me sonaba bien; me parecía pretencioso. ¿Con qué derecho podría ser yo cronista de la Pachamama? Conversando con Claudia, me sugirió que un poema mío podría titular el libro: “Alto espionaje”. En ese momento, todo cobró sentido. Decidí que ese sería el nombre del libro. Me encanta ese libro, que además fue diseñado por

Me gusta pensar en la Biblioteca Abraham Valdelomar como un oasis. Después de todo, Huacachina es un oasis.



Portadas de los libros *La ruta natural*, *Cuentos del camino del bosque*, *Alto espionaje*, *Al pie del desierto* de Alberto Benavides.

Creo que tenemos que promover una generación de lectores. Que comiencen a leer desde chicos y que se acerquen a los grandes autores de la literatura universal. Lo que dice Arguedas: “Tener un pueblo, ser justiciero e instruirse”. Es su receta y yo la sigo.



Foto: Andrés López.



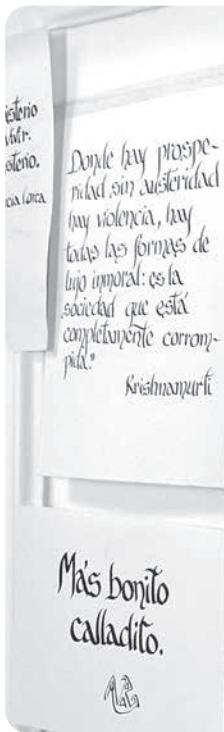
Foto: Sha Sha Gutiérrez.

Dibujo "El Perú ha fracasado, hagamos otro", en la casa de Alberto Benavides.

mi hija Catalina y traducido al quechua por mi maestro Antonio Sulca Effio, de Huamanga. Hizo la traducción porque mi conocimiento del quechua no es suficiente. Esto es relevante, ya que la edición bilingüe representa lo que es *Alto espionaje*.

¿Cómo surgió esa idea? ¿Le interesaba difundir su obra en el circuito de habla quechua? Usted mismo, incluso, estudió este idioma.

He estado estudiando quechua durante muchos años. Tuve una profesora maravillosa, doña Lourdes Gálvez Herrera, con quien estudié la gramática quechua durante tres años. Nunca llegué a hablar quechua fluidamente, pero es una lengua hermosísima y, además, representa al Perú. Es importante recordarlo. Me encantaría que los quechuahablantes pudieran leer, pero la mayoría no sabe leer en quechua. Saben hablar, pero prefieren leer el castellano.



Más bonito
calladito.

Alvaro

Citas del *Fedro* de Platón, de Jiddu Krishnamurti y de Federico García Lorca acompañan a Benavides en su casa en Lima.



Foto: Andrés López.

INTERSECCIÓN ENTRE LA FILANTROPIA Y LA EDUCACIÓN

Su labor como educador y filántropo ha estado orientada a la promoción de la cultura y la educación. ¿Cómo integra estos dos aspectos en su vida profesional y personal, y en su escritura?

Bueno, yo no sé si soy un filántropo. Sí, tengo un amor por el hombre. Intento contribuir a la educación de mi patria, obviamente. He podido hacer algunas cosas gracias a mi padre, porque él era minero y, en su vejez, descubrió la mina Yanacocha. Mi padre nos dejó fortuna y yo pude hacer lo que había querido hacer toda mi vida, que era la biblioteca, lo de Samaca, y la edición de libros.

¿Qué estrategias considera efectivas para fomentar el acceso a la educación y el

desarrollo cultural en nuestro país?

Creo que tenemos que promover una generación de lectores. Que comiencen a leer desde chicos y que se acerquen a los grandes autores de la literatura universal. Lo que dice Arguedas: "Tener un pueblo, ser justiciero e instruirse". Es su receta y yo la sigo. Tengo un pueblo, es decir, soy radicalmente peruano, me siento como tal; quiero la justicia para este país, que está podrida por tanta gente miserable; y, por último, instruirnos, no quedarnos en el chisme, sino llegar a la verdad de las cosas. Eso pasa con la lectura, en este mundo que nos ha tocado ahora. En otros mundos, podemos ser iletrados, pero, en este, tenemos que buscar gente que lea, niños que lean.

En uno de sus ensayos señala que en nuestro país "la cultura no ha tenido poder y el poder no ha tenido cultura".



Foto: Andrés López.

Benavides señala un calígrafo rodeado de un poema de W. B. Yeats e imágenes de la naturaleza y dibujos infantiles en el comedor de su casa.

Entonces, ¿cómo ve el futuro de la cultura en el Perú?

Yo tengo un problema con la palabra “cultura”, porque si bien es una palabra antigua y noble; ya se ha usado demasiado en muchos sentidos. Por ejemplo, ¿qué hace con la cultura el ministerio de Cultura? Nada, más bien entorpece las labores. Tenemos desde el 2006, en Samaca, un museo de sitio que hasta ahora es un museo clandestino, a pesar de haber hecho todos los trámites para ser reconocido por el ministerio de Cultura. Es un museo que tiene restos de piezas arqueológicas que se han hallado en las tierras de cultivo de Samaca. Nunca hemos huaqueado. Soy muy respetuoso de eso. Entonces nos juntamos para crear un museo y ahí se pueden ver piezas Nazca, de Ica-Chincha, Paracas, pero el museo sigue siendo clandestino. Ahora hemos fundado una tienda “Samaca. Artes y Letras”, pero nos decían “Samaca. Centro Cultural”. Yo no quiero ser “Centro Cultural”, sino “Artes y Letras”. Significa lo mismo. Pero no quiero usar la palabra “cultura” porque en nuestro país se ha convertido

en burocracia. Se puede usar, a veces, la palabra “cultura” en un sentido correcto, pero yo prefiero no usarla. Yo creo haber trabajado por la lectura, por el amor al Perú, por la agricultura, por las artesanías, que es algo bien importante, y por la infancia. La mayor parte de los profesores son burócratas que solo piensan en castigar y premiar. De eso no se trata. De lo que se trata es de incentivar el amor por la vida y por la naturaleza.

En el conjunto de su obra literaria, ha sido crítico con respecto de la idea de una modernidad que se sostiene en el desarrollo industrial y tecnológico. Quizás ello se pueda observar no tanto en su poesía, pero sí en su narrativa infantil, como en *Cuentos del camino del bosque* (1983), donde se observa un contraste muy fuerte entre el campo y la ciudad. El campo representado por el bosque, con sus enanitos; y la ciudad, que la representa con edificios, con contaminación a consecuencia de las fábricas,

los carros, los ruidos. Además, la gente que la habita es caracterizada como mentirosa y que se pelea entre sí. Entonces, ¿cómo escapar de este conflicto permanente, de esta idea de progreso a toda costa que, además, tiene un alto precio?

Un autor americano, cuyo nombre no recuerdo, decía: “Estamos en un tren al abismo”. Yo creo eso, que el progreso cree que “los chinos están haciendo un puerto en Chancay”, pero eso a mí me parece una desgracia. Estamos caminando hacia el empobrecimiento de la humanidad, a la estupidización, a lo que decía mi tío Pedro, que era genial, “al huevonaje colectivo”. Yo creo haber sido, en toda mi vida, un profesor que buscaba generar entusiasmo por cosas importantes. Yo tengo mis dudas frente a aquello que parece que es bueno. ¿El progreso? ¿El progreso de qué? Si no es un progreso para que somos mejores seres humanos, más compasivos, más capaces de ver la miseria del prójimo; a mí no me parece que estemos en el camino hacia el bien, sino todo lo contrario. Es mi posición.





La Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú te ofrece la Maestría en Literatura Hispanoamericana, un programa que aborda diferentes campos de reflexión dentro del canon de la literatura peruana y de las letras hispanoamericanas.

Esta maestría te permitirá desarrollar intereses en diferentes manifestaciones y problemáticas literarias a través de la historia, desde las producciones culturales del período colonial hasta el siglo XX. Nuestro objetivo es formar profesionales que promuevan, orienten y desarrollen estudios vinculados con la producción literaria del Perú y de Hispanoamérica.

Al finalizar la maestría estarás preparado para desempeñarte en el campo de la investigación de alto nivel y ejercer como docente de posgrado, editor, consultor, promotor o gestor cultural en entidades públicas y privadas.

Plan de estudios

El plan comprende 48 créditos correspondientes a seminarios que tendrán, en su mayoría, una dirección monográfica y un tema específico. Los seminarios están divididos en cuatro áreas de especialización: teoría literaria, literatura colonial, literatura del siglo XIX y literatura contemporánea.

Líneas de investigación

- Producciones culturales del período colonial
- Teatro contemporáneo peruano e hispanoamericano
- Memoria, afecto y violencia
- Narrativa y poesía contemporánea
- El siglo XIX: Narrativa, prensa, poesía y teatro
- Literaturas orales
- Literatura y género

¿Cómo aprobar la maestría?

Debes aprobar 48 créditos entre cursos obligatorios y electivos. Además deberás sustentar y aprobar una tesis de grado.

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Mayores informes:

<http://posgrado.pucp.edu.pe/maestria/literatura-hispanoamericana/>

Excelencia Reconocida Internacionalmente



DOCENCIA EN POSGRADO
ACREDITADA INTERNACIONALMENTE



PUCP

MAESTRÍA EN ESCRITURA CREATIVA PUCP

La Maestría en Escritura Creativa, parte de la convicción de que el escritor «se hace» y «no nace». Esta maestría apuesta por la formación de escritores profesionales en el ámbito de la escritura de textos de ficción y no ficción como un oficio, y no como un pasatiempo.

Uno de los objetivos principales del programa es el aprendizaje de herramientas y técnicas para la construcción de textos narrativos, así como conocimientos de la tradición literaria, que permitan a los alumnos desarrollar y perfeccionar sus trabajos creativos en los distintos géneros: novela, cuento, ensayo, crónica y poesía.

El programa ha sido aprobado por la Sunedu.

La duración de los estudios es de cuatro semestres académicos en los que los participantes llevarán seminarios y talleres a cargo de profesores y escritores nacionales y extranjeros.



**ESCUELA DE
POSGRADO
PUCP**

INFORMES:

maestria.escrituracreativa@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe

Síguenos en redes:



PUCP

Escrifura creativa

Cuentos

Maestría en Escritura Creativa

“NAMASTE” DE LUCÍA TUPAC YUPANQUI Y “LOS QUE LLEGAN TARDE” DE RAFAEL FRANCIOSI, ESTUDIANTES DE LA MAESTRÍA EN ESCRITURA CREATIVA, HAN SIDO TRABAJADOS DURANTE LOS DIFERENTES SEMINARIOS DEL PERÍODO 2023–2024 Y SELECCIONADOS PARA SU PUBLICACIÓN EN *ESPINELA*. “NAMASTE”, CON HUMOR Y AGUDA IRONÍA, NOS LLEVA A REFLEXIONAR SOBRE LA CRECIENTE IMPOSIBILIDAD DE DIALOGAR DESDE NUESTRAS DIFERENCIAS Y LA TENDENCIA A ESCUCHAR SOLO AQUELLO QUE NOS GUSTA. “LOS QUE LLEGAN TARDE” VISIBILIZA, DESDE UNA HISTORIA MÍNIMA Y APARENTEMENTE SENCILLA, EL DRAMA DEL DESARRAIGO Y DEL FRACASO EN UNA SOCIEDAD QUE APUESTA POR EL ÉXITO INDIVIDUAL.

Lucía Tupac Yupanqui Palomino (Cusco, 1992) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Medios Interactivos por la Universidad Privada de Ciencias Aplicadas. Crea, produce y dirige para cine, televisión, radio y medios digitales. Trabaja en el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú, y en proyectos independientes relacionados con la identidad peruana y la cultura viva.

Rafael Franciosi (Lima, 1986) es licenciado en Cine por la Universidad de Estrasburgo. Ha sido jefe de producción y de locaciones en rodajes de películas de ficción en Francia. En la actualidad, se desempeña como jefe de prácticas en la Facultad de Estudios Generales Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

NAMASTE

LUCÍA TUPAC YUPANQUI

Inicie una nueva vida libre de las desventajas de la interacción humana, sin renunciar a sus beneficios. Con los nuevos audífonos inteligentes Namaste© usted no tendrá que volver a lidiar con el punzante estrés, la indignación o el reflujo gastroesofágico que una conversación desagradable puede provocar.

Imaginemos una cena de navidad, un viaje en taxi o un reencuentro de promoción. El riesgo de que un parente, el chofer o un antiguo compañero de colegio tenga una opinión contraria a la suya (sobre el presidente de turno, el feminismo o el matrimonio igualitario) es extremadamente alto. Y es aún mayor la probabilidad de que usted termine apriisionado en una discusión por el comprensible y humanitario deseo de hacer entrar en razón a su impertinente interlocutor. Hay, por supuesto, quienes prefieren evitar los conflictos, lo que no significa que el desacuerdo se haya desvanecido. Muy por el contrario, estudios recientes aseguran que estos casos son los más delicados. Lo que no se dice se desplaza desde la punta de la lengua, baja raspando la garganta y se instala en la úlcera gástrica más cercana. Se ha observado que en las personas altamente sensibles —llámense poetas o mujeres embarazadas— las opiniones guardadas pueden provocar parálisis facial, hemorroides e incluso la muerte. Pero usted ya no tiene que seguir siendo víctima de quienes expresan irresponsablemente su opinión. Tampoco tiene que tomar medidas extremas, como dejar de asistir a compromisos sociales, renunciar a la compañía de otras personas, ingerir antiácidos o practicar meditación. Los Namaste© son la solución.

Estos audífonos —los llamamos así por recomendación de nuestra área de marketing, pero son mucho más que eso— han sido desarrollados en Corea del Sur por un equipo multidisciplinario que bien podría ser considerado la enéada de nuestros tiempos. El sobrecogedor talento de estas nueve mentes ha hecho posible

lo que parecía imposible: un dispositivo capaz de bloquear las opiniones que desentonan con la del usuario. Los Namaste© filtran las voces que llegan a los oídos de quien los usa. Este afortunado solo escuchará a las personas que piensan como él. Y ¿cómo funciona nuestra tecnología? A través del aplicativo Namaste Mobile usted podrá programar los audífonos. Respondiendo quince sencillas preguntas, sus Namaste© aprenderán a pensar como usted. Conocerán su tendencia política, sus intereses, sus preocupaciones y sus miedos. Pero esta es solo la primera fase. Los audífonos registrarán y analizarán todas sus palabras, opiniones y reacciones durante sus interacciones con otros seres humanos. Y, gracias a la tecnología de inteligencia artificial con la que vienen equipados, afinarán cada vez más el conocimiento que tienen de usted. Después de un mes de uso diario, lo conocerán mejor que usted mismo —o su psicólogo de turno— y bloquearán opiniones nocivas con la eficacia del mejor antibiótico del mercado.

Tras este período de aprendizaje, los audífonos inteligentes están listos para ser usados. Cuando los Namaste© identifican que alguien está empezando a formular una opinión incómoda, emiten un sonido que impide que el usuario escuche a su interlocutor. Este sonido, por supuesto, es personalizable. Las miles de opciones van desde el sonido de la lluvia o de un amanecer en el bosque, hasta canciones que gozan de alta popularidad. Y, para los clientes minimalistas, tenemos también la opción de ruido blanco, marrón (que, además de enmascarar el sonido externo, mejora la memoria) y gris (para los oídos más exigentes y entrenados). En cuanto la intervención del interlocutor ha terminado, los audífonos dejan de proteger sus oídos y usted puede escuchar con normalidad. En este momento puede escoger cambiar de tema, despedirse elegantemente o incluso insistir en su postura con la confianza de que no tendrá que escuchar la molesta réplica.

NAMASTE

LUCÍA TUPAC YUPANQUI



Ilustración de Berenice Zagastizábal.

NAMASTE

LUCÍA TUPAC YUPANQUI

No debe preocuparle que alguien se sienta ofendido al ver que usted lleva puestos nuestros audífonos. Los Namaste© tienen un diseño superior al de cualquier audífono del mercado. Son, por supuesto, inalámbricos. Están hechos de un material cuya composición no deseamos hacer pública, pero podemos informar que está inspirado en el mecanismo de círculos de las sepias. Así, los Namaste© son capaces de mimetizarse con la superficie con la que están en contacto. En cristiano, nadie sabrá que usted los está usando. Puede llevarlos puestos incluso en la intimidad de su alcoba, su pareja no solo ignorará la presencia de los Namaste©, sino que se sentirá atraída por su capacidad de escucha.

Nuestros audífonos fueron sometidos a rigurosas pruebas de mercado, con el fin de identificar el error más mínimo en sus funcionalidades —por improbable que esto fuera— y asegurar la satisfacción plena de nuestros usuarios. Por supuesto, para ponernos a prueba, seleccionamos un grupo humano particularmente exigente y difícil de complacer: el cusqueño. Nuestras investigaciones arrojaron que los habitantes de esta pintoresca ciudad, ubicada al sur de Latinoamérica, poseen una tendencia innata a gestar fervientes pasiones en los más diversos ámbitos del quehacer humano, con especial incidencia en política, religión, familia, tradición y, principalmente, comida. Nos complace informar que los resultados superaron, incluso, nuestras propias expectativas. El 90% de ellos redujo su gasto mensual en consultas médicas y psicológicas. El 98% de usuarios beta que se encuentran casados reportaron una significativa mejoría en su relación marital. Mencionaron, además, la recuperación del deseo sexual por su cónyuge. Quienes ejercían una vida política activa (participación en huelgas, debates acalorados con desconocidos en espacios públicos como la plaza de Armas de la ciudad o publicaciones dirigidas a causar polémica en redes sociales) afirman haber encontrado nuevos —y más sanos— intereses.

Olivia Ramos, ex activista, descubrió su interés por el cine y la filmografía de Jaco van Dormael; y, actualmente, se encuentra produciendo su primer largometraje, financiado por los Estímulos Económicos del Ministerio de Cultura de Perú. Finalmente, las entrevistas personales con el grupo de prueba, dieron luces sobre cambios en hábitos muy arraigados, como beber infusiones de valeriana para poder conciliar el sueño, consumir licuado de aña negro en ayunas para depurar el hígado o realizar baños de asiento con manzanilla para favorecer la vasodilatación. Sencillamente, ya no los necesitan.

Una improvisada asociación de psicólogos, antropólogos y algunos pocos activistas que critican nuestro producto, aducen que los Namaste© afectarán negativamente la percepción de la realidad de los usuarios y corromperán progresiva e irremediablemente las dinámicas sociales. Según estos agudos analistas, el conflicto y el encuentro de ideas es necesario para el desarrollo de la sociedad y del propio ser humano. Nuestra empresa puede asegurar que dichos temores son infundados. Los Namaste© no atentan contra la libertad de expresión, ni aspiran a una uniformización de opiniones. Por el contrario, promueven una coexistencia —eso sí, sana— de los más diversos puntos de vista, sin que se ataquen y pretendan desestimarse mutuamente. Nuestros audífonos inteligentes no solo cancelan el parloteo irritante, sino también las disputas que no llegan a ningún puerto. Cuando un usuario considere que su oponente está a su altura y podría tener la razón, tiene la libertad de quitarse los Namaste© y embarcarse en una conversación fructífera. Nuestro producto otorga poder de decisión a los seres humanos, liberándolos de la esclavitud normalizada de tener que escuchar a todo el que decide —unilateralmente— decir lo que piensa.

¿Cuál es el costo de los audífonos inteligentes Namaste©? Le respondemos con otra pregunta. ¿Cuál es el precio de su tranquilidad?



LOS QUE LLEGAN TARDE

RAFAEL FRANCIOSI

La tarde empezaba densa y cubierta de nubes. El redoble de las botas de los soldados alemanes ahogaba el ruido de la calle y los pintores seguían trabajando sobre las fachadas de madera. Un par de obreros descargaba cajas marcadas con cruces de hierro de un camión. Y por momentos llovía.

—¿En qué año está ocurriendo esto? —preguntó una voz gastada—. ¿En qué año, messieurs?

El anciano apuntaba con el bastón en dirección de los soldados. Yo no sabía qué responderle.

—No recordamos en qué año estamos? —le respondió mi compañero al anciano, guiñándome un ojo.

Le había hablado con la misma condescendencia que usan los franceses con los niños pequeños. Con la misma persona gramatical.

—Los *boches* reemplazaron en 1916 los cascos de cuero por los de acero—explicó el anciano—. ¿En qué año ocurre lo que van a filmar?

Mi compañero no lo sabía. Dijo que él era un simple agente de seguridad. Además, durante los rodajes la información era confidencial y los norteamericanos no bromearan con eso. Seguro que ni los soldados sabían en qué año ocurría la historia.

—La última vez que vi un puesto de control en esta calle fue en el cuarenta —le respondió el anciano, sacando una tarjeta del bolsillo—. Hace más de sesenta años.

Yo recibí la tarjeta y la examiné. Solo dejábamos franquear la valla a los que vivían dentro del perímetro bloqueado. Leí la palabra *residente* en mayúsculas, el nombre completo del anciano y su dirección. Comparé su cara con la fotografía: la misma barbilla filuda, el mismo lunar de carne en el pómulo.

Le devolví la tarjeta invitándolo a pasar. —Igual es mucho desorden para una película que no voy a ver —dijo el anciano, tocándose el sombrero a modo de despedida.

Lo vimos alejarse y caminar sobre los falsos

adoquines de goma que cubrían el asfalto. Se detuvo un momento a observar a un grupo de carpinteros. Terminaban de armar una falsa fachada de madera.

—Debe sentirse raro volver a ver algo que no has visto en tanto tiempo—afirmó mi compañero.

Le di la razón. Se la hubiera dado sin importar lo que dijera porque era mi primer día de trabajo.

—Es la primera vez que te veo. ¿Cómo te llamas? —me preguntó.

Le di mi nombre. Me contó que esa era una esquina tranquila. Excepto a la hora en que la calle se llenaba de estudiantes. Estábamos a media cuadra de la Facultad de Economía.

—Son lindas las economistas —dijo con un tono resignado—. Pero presumidas. No saludan, no te miran cuando las dejas pasar.

Era cierto. Apenas dos años atrás yo hubiera podido decir lo mismo. Pero eso ya no tenía importancia. Desde donde estábamos podía ver la entrada de la Facultad. Un grupo de obreros hacía maniobras para desarmar los últimos elementos metálicos del edificio.

Algunos curiosos nos hacían compañía. Atraídos por el ruido de las maniobras de los soldados y de la grúa, se apoyaban sobre las vallas para ver lo que pasaba. Preguntaban a qué hora comenzaba el rodaje, qué actores conocidos estarían presentes.

—Atento. La jefa —dijo de pronto mi compañero, levantando los codos de la valla metálica.

Era una norteamericana pálida y de voz chillona. La había conocido esa mañana cuando, con frases cortas y un ligero acento anglosajón, me explicó en qué consistía mi trabajo de guardián. Se acercaba a nuestra esquina dando largas zancadas.

—Oigan —nos dijo—, necesito que uno de los dos venga conmigo.

Nos miró de arriba abajo.

—Tú, ven —le dijo a mi compañero. Y a mí: —adviérteles a los residentes que tengan

LOS QUE LLEGAN TARDE

RAFAEL FRANCIOSI

cuidado cuando crucen. Vamos a izar una puerta metálica de dos toneladas.

Los dos se fueron. Los curiosos, al oír hablar de la puerta metálica, se empinaron sobre las vallas. No querían perderse el espectáculo.

Uno de ellos comentó que el edificio de la Facultad había sido construido para servir de cuartel y que le estaban devolviendo su apariencia original para la película. Entonces empezaron a llegar los estudiantes de Economía. Los reconocí inmediatamente porque todos vestían abrigos oscuros y sonreían con desprecio. Los conocía bien. Sabía que necesitaban cruzar la valla para ir a clases. Les pedí que hicieran una fila y me mostraran sus carnés. Tuvieron que obedecer y me tomé todo el tiempo que quise para dejarlos pasar.

Ella llegó después.

Cuando la vi, lo primero que me llamó la atención fue su manera de vestir. Poco abrigada para el otoño, demasiado arreglada para ir a estudiar. Caminaba apurada al lado de otra chica. Por su acento, supe que hablaba español. Por la forma de sus ojos, que era

latina. Luego empecé a tener involuntarias y fugaces visiones de una playa immense y de un mar metálico, de un cielo sin sol y unos cerros pelados. Me pareció sentir de pronto el sabor del limón y del pescado crudo. Recordé, sin quererlo, a una antigua enamorada. Esta chica tenía que ser peruana, como yo.

Se acercó. En su francés con acento me explicó que se había olvidado el carné y que iba a llegar tarde a una clase muy importante. Yo pronuncié un *bonjour* exagerado, que es la forma que usan los franceses para recordarte que no los has saludado y que están en posición de superioridad. Ella no se dio por aludida. Estaba apurada. Tenía que llegar a esa clase. Le pregunté qué clase era. A esas alturas, ya estaba seguro de que era limeña. Dijo que una clase de microeconomía, con impaciencia y algo de súplica.

—¿Microeconomía con *monsieur* Jäger?
—quiso saber.

—¿Hablas español? —se sorprendió.
—A veces —respondí—. ¿Peruana?
—Sí —dijo, alargando la vocal—. ¿Y tú?
—También.



Ilustración de Berenice Zagastizábal.

LOS QUE LLEGAN TARDE

RAFAEL FRANCIOSI

—¿De dónde?

—De Lima.

Lo dije como hubiera podido decir Hiroshima o Huancayo. Lo dije y sonaba tan lejano como el pasado.

—Yo también! ¿De qué parte? —me preguntó.

—Crecí en Cieneguilla.

—¿En serio? Yo en La Molina. ¿De qué colegio eres?

Ya no se veía tan apurada por cruzar la barrera. En menos de un minuto habíamos llegado a ese momento clave en la conversación de ciertos limeños cuando acaban de conocerse. Desvíe la mirada con la excusa del deber laboral. Los obreros terminaban de asegurar la estructura metálica de la gran puerta de entrada. Tensos cables la unían a la grúa. En la calle, los curiosos observaban en silencio la escena. Yo volví a mirar el par de ojos castaños que esperaban una respuesta y le di el nombre de mi colegio.

—¿De verdad? Estudiamos en el mismo colegio, qué coincidencia —dijo con una emoción algo exagerada—. ¿Hiciste bachillerato?

Un lastimero chirrido, seguido de un golpe fuerte y seco, nos hizo voltear la cabeza al mismo tiempo. La estructura metálica, sostenida por los cables de la grúa y mecida por el viento, ahora bailaba en el aire. Sí, yo había seguido el programa del bachillerato.

—¿Y cuántos puntos sacaste?

—Cuarenta y cinco.

—Mentira! —dijo, dejando escapar una risa espontánea y melodiosa—. ¿Por qué mientes?

La sombra de la estructura metálica pasó sobre nosotros. Levanté la mirada para ver pasar el armatoste por el cielo.

—Solo alguien sacó el máximo puntaje. Una vez —insistió.

—Franco Ríos.

—¿Lo conoces? —y en su voz no había ningún tipo de sorpresa.

—Un poco.

Me rasqué la cabeza. Miré hacia atrás. La Facultad, liberada de un último elemento visible de modernidad, parecía desnuda.

—¿Sabes que si estoy aquí es culpa suya? —me preguntó.

—¿Y eso?

—A todos los que escogimos Economía nos recomendaron venir a estudiar a Estrasburgo, como él.

—¿A todos? ¿Cuántos son?

—No lo sé. Varios. En cada promoción hay cuatro o cinco que quieren ser economistas. Muchos de esos han venido, como yo.

Una hilera de soldados se detuvo a unos metros.

—Ya debe estar terminando su doctorado, ¿no crees? —me preguntó—. ¿Dónde estará haciendo esto?

—Con los norteamericanos, seguro —le respondí.

—Claro. Harvard o Stanford, ¿no?

—De hecho.

—Me encantaría conocerlo. ¿A ti no?

Una ráfaga de viento sacudió su pelo castaño. Ágiles nubes cruzaron el cielo.

—No, ya no —dijo—. Aunque ahora quizás a él le gustaría conocerme.

Una vez más, su risa melodiosa resonó en el aire. Detrás de nosotros, un par de columnas de soldados retomaban su marcha en dirección al cuartel.

—Vas a llegar tarde —le dije.

—Es cierto. Entonces, ¿me dejas pasar?

—Sí, claro. Pasa.

Ella no se movió. Dudaba. Se notaba en su expresión que tenía algo que decir y no sabía cómo.

—A *monsieur* Jäger le gusta jalar a los que llegan tarde. Apúrate —insistí.

Ella miró la hora en su reloj y su cara cambió. Me dio las gracias.

La vi abrirse paso en medio de los decoradores y los soldados. Caminar hasta la puerta de la Facultad, o del cuartel, o del pasado. Y desaparecer.



COLOQUIO DE ESTUDIANTES DE LITERATURA

Participa de nuestra próxima edición:
Coloquio número XXX – 2025

Organizado cada año por los estudiantes de pregrado de la especialidad de Literatura Hispánica de la PUCP.

Objetivos:

- Ser un espacio de reflexión con incidencia dentro de la comunidad universitaria.
- Fomentar el diálogo entre los alumnos y la comunidad académica a través de la presentación de ponencias en mesas temáticas.
- Promover el intercambio de ideas.

Participan:

- Alumnos de pregrado y maestría.
- Profesores y ponentes invitados.
- Público en general.

Actividades:

- Ponencias.
- Conversatorios.
- Presentación de libros y revistas.
- Proyección de películas y documentales.

Participa con tu ponencia de acuerdo a los ejes temáticos que se darán a conocer previamente.

Mayores informes:

coloqliteratura@pucp.edu.pe
fb.com/coloqliteratura

Las mejores ponencias serán evaluadas para su publicación en *Espinela*.



**ESCUELA DE
POSGRADO
PUCP**

POSGRADO



Doctorado en Literatura Hispanoamericana

Mayores informes:

Correo: doctorado-literatura@pucp.edu.pe

Facebook: <https://www.facebook.com/programadeposgradoliteraturahispanoamericana/>

Página web: <http://posgrado.pucp.edu.pe/doctorado/doctorado-en-literatura-hispanoamericana/>

Excelencia Reconocida Internacionalmente

Reseñas de libros

Sombriti

ANDRÉS LÓPEZ VELARDE

Pontificia Universidad Católica del Perú

andres.lopez@pucp.edu.pe

La obra literaria y ensayística de José Carlos Agüero ha estado atravesada por un gran tema, el referido a la memoria histórica del conflicto armado interno que padeció el Perú entre 1980 y 2000. Lo ha abordado de manera más explícita en sus trabajos en prosa, como *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015) o *Persona* (2017); y lo ha hecho de modo más bien sugerido en su obra lírica, desde *El nacimiento de los monstruos* (2009) hasta *Enemigo* (2016). En esa trayectoria, *Sombriti* (2023) representa un giro temático porque, si bien persisten las alusiones ocasionales a la guerra interna como marco de fondo, aparece un nuevo personaje que trastoca el mundo representado de la obra agüeriana, su pequeña hija Billie, a quien dedica este volumen.

Sombriti es un libro de autoficción donde Agüero, como personaje autorepresentado, se preocupa por definir, para su primogénita, un legado libre de las culpas, estigmas y emociones encontradas a causa de un hecho inocultable en la familia Agüero Solórzano: la militancia senderista de los padres del autor y la desaparición física de ambos en situaciones de violencia extrajudicial por parte de las fuerzas del orden. Acaso por primera vez en su obra creativa, el poeta Agüero ya no se ocupa tanto de recuperar la memoria histórica ligada al pasado conflicto armado, sino más bien mira hacia el futuro de su hija. Compone, para ella, cinco “advertencias” en las que le detalla una serie de lugares emblemáticos del centro histórico de Lima. Se trata de puntos de manifestaciones y marchas de protesta en defensa de la libertad, en que el poeta ha participado, y que le permiten, ahora, no solo prevenir a su hija de la violencia represora de las autoridades, sino también indicarle las rutas de evacuación más convenientes en caso de que ella pase por similares circunstancias. El autor no quiere que su hija herede su mundo, sus penas o los dramas sociales del siglo XX y lo que va del presente. Busca, más bien, liberarla de ese yugo: “Te desheredo. Que mi mundo muera conmigo. Que mis ojos se pudran. Que mi siglo, prolongado en el nuevo siglo, acabe por



Sombriti

José Carlos Agüero

Atmosféricas

Santiago, 2023, 128 pp.

extinguirse. Mi tristeza no tiene porqué ser tu tristeza. En todo caso, hija, funda tus propias desgracias” (p. 123).

Por otro lado, *Sombriti* también inaugura, en la obra del autor, la presencia de nuevos sucesos de violencia política más allá de la guerra interna. Se acude, así, al registro histórico para referir la masacre de “indios” a mano de los colonizadores españoles del siglo XVI, el conflicto de la Guerra con Chile en la segunda mitad del siglo XIX y las dramáticas cifras y escenas de muertes solitarias por el confinamiento masivo por causa de la pandemia de la Covid-19 en pleno siglo XXI.

El formato del libro propone una *obra abierta* (Eco) que reclama la participación del lector en la producción del sentido o sentidos del texto. Se diseña el poemario entero como un álbum de figuritas coleccionables que ilustran la guerra de Chile contra el Perú y Bolivia. De este modo, se incorpora el famoso óleo del pintor español Ramón Muñiz, “El repase”, fragmentado en figuritas que el lector (como el coleccionista de cromos) deberá buscar en el libro para completarlo. Si lo hiciera (pese a la ausencia intencional de un cromo en

el volumen), repetiría la historia violenta; si no, estaría simbólicamente renunciando a completar el ciclo de crueldad representado en un soldado chileno a punto de liquidar, sin piedad, a una rabona auxiliando a un peruano caído.

Siguiendo un estilo híbrido de composición que se aprecia desde *Persona* (2017), en esta nueva entrega, junto con los cromos coleccionables, Agüero mezcla textos en prosa con poemas, fotografías, un mapa del centro histórico de Lima, una acuarela y hasta unos versos cifrados en lenguaje de señas.

Si bien se reiteran, tenuemente, ciertos elementos temáticos de sus obras previas, como las referencias al sueño, al cuerpo fragmentado o a la madre; reaparece también la reflexión crítica del lenguaje, aunque con notable énfasis. Este rasgo no solo conecta a su obra con la tradición moderna de la lírica occidental, sino que resignifica esa desconfianza en la palabra poética bajo las coordenadas sociohistóricas que la sobrepasan por la cruda violencia del mundo contemporáneo expresada en guerras, represiones policiales o la inoperancia de la salud pública para afrontar una crisis sanitaria global. Se intenta, no obstante, relocalizar al lenguaje en una situación primordial donde el ludismo lexical renueva el poder de la palabra mediante la libre experimentación de Billie, cuya inocencia infantil la conduce a apropiarse del idioma aun antes de someterse a los sistemas educativos que, bajo la enseñanza de un código convencional, domestica tanto a la lengua como a sus usuarios. De ahí nace *Sombriti*, de ese grito sin aparente sentido, que trastorna o contradice la lógica del sujeto letrado para crear sus propias reglas. En esa acción subversiva se vislumbra “algo inenarrable, pero profundamente dichoso” (pp. 69, 71) que redime al lenguaje para que el poeta, por primera vez, logre culminar su obra con una “coda” donde ya no se sueña con las sombras de la angustia, la muerte y los fantasmas de la guerra, sino se ve un amanecer, pese a que en el mundo las “bestias / secretos y agonías / continúan” (p. 124).

Poesía e insurrección

MARGARITA SAONA

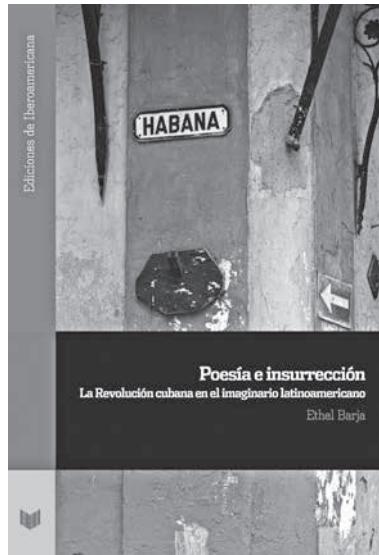
University of Illinois, Chicago

saona@uic.edu

Sin caer en las viejas dicotomías entre poesía comprometida y poesía pura, que durante décadas han conducido a infinitas e infructuosas polémicas, *Poesía e insurrección: La Revolución cubana en el imaginario latinoamericano* de Ethel Barja articula la compleja relación entre poesía y política en la América Latina del siglo veinte. Lejos de los debates acerca del riesgo de una literatura de propaganda frente a una vanguardia solipsista, el estudio explora cuidadosamente las condiciones históricas en la producción poética en Cuba y el resto del continente, y analiza tanto sus posicionamientos políticos como sus cualidades estéticas. El análisis es exhaustivo e iluminador.

Organizado en tres capítulos, el libro nos presenta la forma en que la revolución impacta a la poesía cubana y latinoamericana desde sus antecedentes con el grupo Orígenes en los tempranos años cincuenta, hasta la respuesta de quienes en la década de los setenta enfrentaron la crisis económica y moral del proyecto revolucionario cubano y latinoamericano. La autora organiza su análisis en torno a la revolución como un “tiempo de promesa” y la poesía que analiza responde a ese tiempo, anuncianándolo, celebrándolo o distanciándose al ver la promesa agotarse o desvirtuarse. Así, el tiempo mismo se convierte en un elemento constitutivo del posicionamiento poético y Barja identifica dos mecanismos fundamentales de ese posicionamiento: el anacronismo estratégico y el anacronismo crítico.

En los capítulos dedicados al tiempo de promesa en la poesía cubana y latinoamericana, el anacronismo estratégico consiste en una praxis poética que construye una memoria histórica. La promesa revolucionaria de liberación se articula en la poesía de autores como Nicolás Guillén y Nancy Morejón al superponer las luchas del pasado con las del presente. Un mismo poema alberga con frecuencia las sombras de las gestas por la independencia, la causa de José Martí, el horror de la esclavitud y la lucha revolucionaria



**Poesía e insurrección:
La Revolución cubana en el
imaginario latinoamericano**

*Ethel Barja
Iberoamericana Editorial Vervuert
Madrid, 2023, 339 pp.*

como promesa de liberación. En América Latina, los ecos de la revolución cubana contribuyen a la creación de la imagen del poeta guerrillero, arraigada en la figura mesiánica de Ernesto Che Guevara. Destacan en esta sección los peruanos José María Arguedas y Javier Heraud, el salvadoreño Roque Dalton y los nicaragüenses Claribel Alegria, Gioconda Belli y Ernesto Cardenal. Se da una confluencia de un repertorio precolombino con la visión de una utopía por venir anunciada en una poesía profética. Al mismo tiempo, Alegria, Belli, y Belkis Cuza Malé incorporan el cuerpo femenino en la historia de la lucha revolucionaria, en contrapunto con el perfil heroico del poeta guerrillero.

El tercer y último capítulo analiza de manera acuciosa y delicada aquello que llama “el ocaso del tiempo de promesa” en el que las políticas culturales del gobierno revolucionario cubano van creando un ambiente cada vez más opresivo para artistas y escritores. Los anacronismos presentes en la literatura

de este período ya no se refieren a la promesa liberadora de opresiones pasadas. Ahora, el desfase temporal produce más bien distopías sobre un futuro oscuro e incierto. Barja llama anacronismo crítico al discurso que evidencia la discrepancia entre la crisis del presente y el ideal del futuro revolucionario. El “caso Padilla” se convierte en el parteaguas que evidencia internacionalmente la represión ejercida por el gobierno cubano. El hecho de que la poesía de Padilla cuestionara el valor de los sacrificios exigidos por la revolución y presentara más bien una mirada irónica al legado histórico de la revolución, le valió hostigamiento, cárcel, arrepentimiento forzado y exilio. Si bien el caso es conocido, este análisis permite situar el desencanto del sector artístico cubano y latinoamericano en contexto y entender la figura que Barja llama “el profeta-anómalo”, que se expresará en casos tales como el del poeta peruano Rodolfo Hinostroza, quien intentó renunciar a una beca del gobierno cubano que lo forzaba a participar en sesiones de entrenamiento para llevar la revolución al Perú y terminó preso en Cuba por más de un año. Por su parte, los poetas chilenos Cecilia Vicuña y Nicanor Parra responden de distinta manera a la crisis de la revolución, desde una estética de la precariedad que rescata el legado cultural del socialismo en Chile en Vicuña al antimesianismo anárquico de Parra.

Barja reflexiona acerca del hecho de que el espacio de la poesía sigue siendo el foro que articula y cuestiona la promesa revolucionaria de la libertad. Mientras que el gobierno de Díaz-Canel publica decretos para investigar las gestiones de arte independiente en la isla, se siguen formando movimientos para resistir a la censura y reivindicar la libertad de expresión. Este libro ilumina no solamente la lectura de la poesía que analiza o su relación directa con la revolución cubana, sino elabora preguntas más amplias que nos fuerzan a ver los vínculos históricos entre la política y la creación artística.

Yo que siempre estuve aquí

PAOLO DE LIMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

paolode.lima@gmail.com

En su cuarto poemario, *Yo que siempre estuve aquí*, Grecia Cáceres (Lima, 1968) crea una poética de corte narrativo y coloquial que recorre su infancia en la residencial San Felipe, conjunto de edificios multifamiliares de clase media ubicados en el distrito limeño de Jesús María, prototipo del “tan bien mentado / desarrollo” (p. 13). La autora se sumerge en los recuerdos de la Lima de los años setenta, cuando era una niña (nacida con “más de 4 kg”), marcada por el contexto político y social del gobierno nacionalista del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), del que se inserta una de sus denunciantes y acusativas proclamas contra la clase dirigente difundida por los medios de comunicación (en el poema “La televisión”). Se da cuenta, asimismo, de la mutilación de una de las piernas del general debido a la gana-grena (“La pierna del general”) o de los disturbios ocurridos durante diversas represiones y toques de queda: “la calle de noche / es / territorio prohibido / como siempre / tumba de imprudentes / jardín de mártires / en donde se urde la venganza / del pobre / y canta la vileza del poderoso” (“La calle”, pp. 53-55). De esta manera, en veintisiete poemas, *Yo que siempre estuve aquí* revela cómo lo cotidiano y lo histórico confluyen en la formación de la identidad y la memoria.

Para la escritura de este poemario Cáceres emplea un lenguaje sencillo, pero cargado de nostalgia y precisión sensorial. La voz poética revive situaciones familiares y momentos de infancia mediante descripciones detalladas de olores, sonidos y texturas. Las imágenes de objetos domésticos, como la lavadora o los discos de vinilo, cobran un carácter casi mítico, y representan los pequeños rituales que estructuran la vida del sujeto poético y su entorno familiar inmediato (padres, abuelos, tíos, hermanos).

En cuanto a la forma, Cáceres utiliza versos libres, de tono confidencial, combinando descripciones y reflexiones



Yo que siempre estuve aquí

Grecia Cáceres

Borrador Editores

Lima, 2024, 77 pp..

en una estructura que sugiere una serie de instantáneas poéticas de su pasado. El verso libre permite que el ritmo se ajuste a la naturalidad de la evocación, lo que brinda un tono íntimo y personal a cada poema. Esta libertad en la forma admite que los recuerdos fluyan y se expresen con una cadencia que da cuenta del proceso fragmentado y nostálgico de la memoria. Veamos como ejemplo los versos iniciales de “Navidad en Pueblo Libre”: “ahora que lo pienso / los abuelos eran jóvenes y / tenían hijos adolescentes / tíos y tías que escuchaban LP y pegaban / afiches de Travolta en las paredes de sus cuartos // vivíamos aún en los umbrales del tiempo / todo era posible” (p. 57).

Entre los temas principales de *Yo que siempre estuve aquí* se encuentran la familia, la identidad, el desarraigo y el impacto de los acontecimientos históricos en la vida cotidiana. Cáceres explora cómo los recuerdos de la infancia se entrelazan con el contexto político de una época en la que

se aspiraba a una utopía social. La voz poética revive la experiencia de crecer bajo un régimen militar, el contraste entre lo moderno y lo tradicional, y la conexión con las raíces familiares y culturales. Este libro es, además, una reflexión sobre la búsqueda de pertenencia y la construcción de la identidad en un país de múltiples y contradictorias realidades.

Así, se adopta una dicción que oscila entre lo coloquial y lo poético. Se hace uso de un tono introspectivo y en ocasiones irónico para expresar las complejidades de una infancia marcada tanto por el amor familiar como por las tensiones políticas. Al evocar los detalles de la vida cotidiana, la autora otorga a los objetos y situaciones un significado simbólico, como en el poema sobre la nata de la leche, que personifica a la madre desde una tierna imposición amorosa.

El enfoque femenino se manifiesta en la sensibilidad con la que Cáceres observa el rol de la madre y el espacio doméstico. La madre, con sus rutinas y cuidados, es retratada como una figura protectora y poderosa, mientras que la voz poética reflexiona sobre su propio rol como mujer en el contexto de una familia tradicional y una sociedad en transformación. Así, la poesía de Cáceres proyecta un sentido de feminidad que abraza tanto la fortaleza como la vulnerabilidad, y muestra cómo el entorno y la historia contribuyen a la construcción de una identidad femenina que resiste y reflexiona.

En ese sentido, *Yo que siempre estuve aquí* es una obra introspectiva que examina la intersección de lo personal y lo histórico desde la perspectiva de una mujer en formación. Grecia Cáceres logra, mediante un lenguaje evocador y una estructura libre, retratar una época y un lugar que evidencian la complejidad de la identidad peruana. De este modo, la poesía se convierte en un medio de resistencia y afirmación de la memoria, en un acto de pertenencia y redescubrimiento.

La fabulosa máquina del sueño

LISANDRO SOLÍS GÓMEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

lisandro.solis@pucp.edu.pe

Al raíz de su vigésimo quinto aniversario, *La fabulosa máquina del sueño* (1999) de José Donayre vuelve a formar parte de la oferta editorial gracias a una inteligente decisión de Suburbano Ediciones. Vinculada, por su espíritu de renovación, con algunas de las novelas más significativas del cambio de siglo, como *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992) de Carmen Ollé o *Casa* (2004) de Enrique Prochazka, la novela de Donayre se inscribe en la estética de la ciencia ficción y se ambienta en un mundo distópico en el que el uso de herramientas biotecnológicas y el consumo de sustancias, así como el autoritarismo y la marginalidad parecen formar parte de lo cotidiano.

En este escenario, se narra la historia de tres personajes, Leonardo, Gala y Aldo, quienes se ven envueltos en un triángulo amoroso, y, más importante aún, en la construcción e implementación de una máquina capaz de introducir en el mundo de los sueños a quien la use, “pero [que] también es [una] máquina de tiempo y delirio” (p. 54). Los eventos narrados parecen suceder en distintos planos de la realidad en un viaje tanto místico como político.

La fabulosa máquina del sueño está compuesta por cinco capítulos y un epílogo. La narración no sigue un patrón lineal. No obstante, no se trata solamente de un juego con la temporalidad y los espacios a la manera de la nueva narrativa. En la novela de Donayre, los eventos no solo ocurren en un tiempo-espacio distinto, sino que se instalan en planos de realidad alternos, en dimensiones que establecen relaciones inesperadas con un código en el que el psicoanálisis y lo sacro parecen resonar entre sí.

El primer, segundo y cuarto capítulo están compuestos por fragmentos separados por viñetas (dos serpientes en la edición original y tres asteriscos en la nueva) en los que se intercalan de forma irregular dos secuencias, una en letra convencional y otra en cursivas,



La fabulosa máquina del sueño

José Donayre

Suburbano Ediciones

Florida, 2024, 134 pp.

integradas por 55 y 42 segmentos respectivamente. En un primer momento, es clara la división entre ambos planos: la parte que usa el formato común narra los eventos que ocurren en la realidad y la sección que emplea cursivas se instala en una dimensión onírica, en la que, por medio de un lenguaje de guiños poéticos, los deseos, afectos y aprensiones de los personajes se liberan y coexisten, y adoptan formas inesperadas en espacios y épocas que conforman un mosaico vertiginoso de experiencias.

No obstante, conforme avanza la novela, esta división pierde consistencia y ambas dimensiones comienzan a entrelazarse al punto de que se torna difícil ubicar desde dónde se sitúan y hablan los personajes, e, incluso, quiénes son en realidad, aspecto que se ve potenciado por las transiciones abruptas entre la primera y la tercera persona: “*Por fin dos timbrazos lo reanimaron, rescatándolo del frondoso y abismal bosque de la inconsciencia/observé que aparecí ante*

una puerta” (p. 43, cursivas originales). En este marco, la técnica del montaje y la apuesta por la fragmentación del relato contribuyen a crear una atmósfera de incertidumbre y fragilidad, en la que resulta complicado saber dónde, cuándo y quién narra.

Por otro lado, la obra gira en torno a una máquina que conduce a un mundo onírico mucho más pleno que la realidad circundante. El mecanismo y la funcionalidad de este dispositivo constituye uno de los ejes de la narración: “El funcionamiento de la máquina del sueño no es complicado, sino contradictorio: cuando el pistón se encuentra en el extremo izquierdo del cilindro, el plasma onírico entra por el cabezal de la válvula, a través del orificio hacia la parte izquierda del cilindro” (p. 129). La máquina del sueño se vuelve una entidad omnipresente a lo largo de la narración y socava la frontera que separa el sueño de la vigilia. Al final, el lector no es capaz de distinguir qué ocurre en el mundo real y qué dentro de la máquina, de forma que esta se convierte en la única realidad que se yergue sobre los restos de un mundo que se extingue. Sobre este punto, cabe destacar que esta nueva edición incluye una sección de notas que aporta datos fundamentales para comprender —en el sentido amplio— el simbolismo y el trasfondo religioso de la novela.

Esta segunda edición de *La fabulosa máquina del sueño* brinda la posibilidad de que el lector se aproxime a uno de los clásicos de la literatura peruana más reciente; una novela que, pese a la modesta circulación de su primera tirada, ha sabido abrirse camino, y concitar la atención y fidelidad de nuevos lectores. Se trata de una novela imprescindible que conserva intacta su capacidad para encandilar, desconcertar y emocionar al lector, y que, tal vez junto a *Mañana, las ratas* (1984) de José Adolph, constituye uno de los pilares de la novela de ciencia ficción en el Perú.

Un lugar soleado para gente sombría

SHA SHA GUTIÉRREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

ssgutierrez@pucp.edu.pe

Un lugar soleado para gente sombría (2024), es el tercer libro de cuentos de la escritora argentina Mariana Enriquez, reconocida figura del terror latinoamericano. Este libro explora el interés de la autora por las historias de fantasmas, posesiones y casas embrujadas. Sin embargo, a diferencia de otros cuentos suyos como *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), estos textos fueron escritos bajo el contexto de la pandemia y el avance de la derecha en Argentina. Esto último es clave, porque en los doce cuentos que conforman el libro se plantea a grosso modo una sociedad fracturada por la violencia y la falta de confianza en el otro. Por ello, algunos de los personajes terminan eligiendo el aislamiento como mecanismo de defensa.

Pensemos, a manera de ejemplo, en el cuento “Julie”. Este personaje es estigmatizado dentro de su familia por su aspecto físico y sus prácticas sexuales con fantasmas. “I became a monster”, confiesa ella, “but they want me anyway” (p. 81). Frente a esta situación, sus padres deciden encerrarla en un centro psiquiátrico, pero gracias a la ayuda de la narradora, Julie termina eligiendo una vida de clandestinidad, lejos de su familia. Lo que llama la atención en el texto es cómo la ausencia de este personaje es más tolerable que su presencia, convirtiéndose así en una desaparecida que nadie quiere reclamar.

Otro personaje que opta por una vida de encierro es Emma, la protagonista de “Mis muertos tristes”. A pesar de vivir en un barrio asediado por fantasmas, ella descarta la posibilidad de mudarse, porque “en el barrio está mi casa, y en la casa está mi madre” (p. 9). En ese sentido, el fantasma de la madre es uno que no puede ni quiere dejar atrás. Gracias a su capacidad de médium entre los vivos y los muertos, Emma es convocada por sus vecinos para desalojar a los fantasmas que asaltan el barrio



Un lugar soleado para gente sombría

Mariana Enriquez

Anagrama

Barcelona, 2024, 229 pp.

(el uso del verbo “asaltar” no es gratuito, porque el barrio de Emma sufre altos índices de violencia y esto crea inseguridad ciudadana entre los vecinos). Sin embargo, estos fantasmas se niegan a marcharse, porque no olvidan cómo ni por qué murieron. Por ello, aparecen noche tras noche, con un grito ensordecedor, para que sus víctimas-victimarios no puedan descansar en paz: “Bajo el odio en su mirada de fantasma, Matías tenía el miedo impregnado, la adrenalina de su última noche cuando, además de morir, supo que estaba solo, que nadie iba a ayudarlo ni siquiera marcando un número de teléfono, que estaba rodeado de verdugos sin capucha, escondidos tras máscaras de clase media y buena vecindad” (p. 28). Los vecinos de Emma son descritos de esta manera por su indiferencia frente al dolor del otro. Matías es confundido con un ladrón y, por esta razón, es ignorado cuando pide ayuda. Parafraseando a Judith Butler, es un cuerpo que no importa. Por todo ello, Emma se niega a rehacer su

vida. Elige vivir al margen de su familia porque no puede ni quiere abandonar a sus “muertos tristes”. En ese sentido, asume el papel de guardiana de la memoria en una sociedad fragmentada por el miedo a la alteridad.

La disposición que tiene Emma para auxiliar al otro también se encuentra presente —aunque de forma problematizada— en otros cuentos como “Ojos negros” y “Un lugar soleado para gente sombría”. En ambos relatos, las protagonistas deben lidiar con sus fantasmas internos (la culpa, el duelo, el miedo) para sobrevivir en un entorno que ha normalizado la violencia y el abandono estatal. En estos textos, la figura del *homeless* encarna la alteridad por anonomasia y pone al descubierto el síndrome del salvador que tienen las protagonistas. Por un lado, “Ojos negros” narra la historia de un grupo de voluntarios que se niega a abrirle la puerta del auto a dos muchachos de aspecto “sospechoso” (no tienen iris, ni pupila, ni esclerótica). Los temores de la protagonista se confirman hacia el final del relato, con la imagen de un barrio extinto por obra de estos seres sobrenaturales. Por otro lado, el cuento homónimo del libro compagina la historia de Elisa Lam —un personaje que cobró popularidad por su misteriosa muerte en el Hotel Cecil— con la historia de una periodista que ha perdido a su novio por una sobredosis. El centro de Los Ángeles se convierte en un espacio inhóspito para la narradora, porque “jamás había visto tantos *homeless*, tantas personas hablando solas, tanta desolación y abandono” (p. 107). Sin embargo, su relación con ellos es ambigua, porque no puede evitar ver a su ex en uno de ellos y siente el impulso de ayudarlo a drogarse.

Los fantasmas de estos relatos adoptan múltiples formas, y su irrupción en el mundo resulta incómoda porque tienen algo que decir acerca del pasado o el futuro que consciente o inconscientemente construimos a costa de otros.

Tus pequeñas huellas

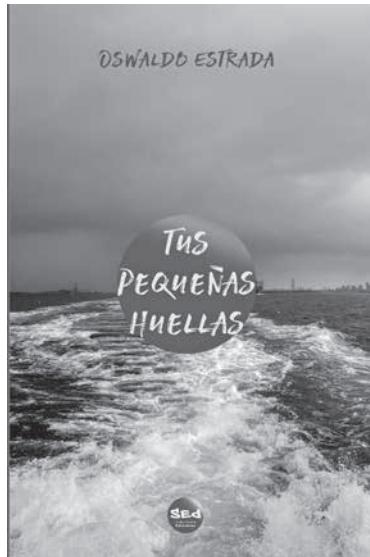
Rocío FERREIRA

DePaul University

rferreir@depaul.edu

Oswaldo Estrada nació en Los Ángeles, creció en el Perú hasta los 14 años, y luego retornó con su familia a California donde se estableció. Es un narrador peruano-estadounidense que escribe en español en Estados Unidos. Ha publicado tres colecciones de cuentos que han sido premiadas: *Las guerras perdidas* (2021), *Las locas ilusiones y otros relatos de migración* (2020) y *Luces de emergencia* (2019) y una novela titulada *Tus pequeñas huellas* (2023). Tanto la novela como los cuentos narran con calidez y humanidad las vivencias cotidianas de distintos sujetos migrantes. Entonces, seguir las huellas narrativas de Estrada es incursionar en los corazones de seres, quienes, como él y miles de migrantes, viven en el aquí y en el allá, con éxito o no, inundados de la nostalgia que llevan empozada en el alma al no pertenecer a ningún lado y a la vez sentirse cercanos a ambos lugares.

En *Tus pequeñas huellas* se narra la historia de Andrés y Marena, una pareja de origen peruano, residente en Nueva York, que se embarca en la tarea de construir una familia. Sus páginas, narradas algunas veces desde el punto de vista de Andrés y otras del de Marena, se enfocan, por un lado, en el proceso de duelo que viven, y, por otro, en la experiencia migrante en los Estados Unidos. Así, en capítulos intercalados, el lector descubre la trayectoria y transformación por la que los protagonistas y los personajes de la novela —los sujetos migrantes— atraviesan. Andrés y Marena se conocen en la gran manzana y a pesar de provenir de barrios limeños distintos y con una experiencia migratoria totalmente diferente, se enamoran y se unen como pareja. Fuera del Perú pueden romper las barreras sexistas, clasistas y racistas que la sociedad peruana con sus taras heredadas del pensamiento colonial impone. En Nueva York, ambos son migrantes, libres de corsés y comparten los mismos ideales y la pasión por la escritura.



Tus pequeñas huellas

Oswaldo Estrada

Suburbano Ediciones

Florida, 2023, 250 pp.

Marena es una periodista que escribe columnas dedicadas a temas de interés como las historias desgarradoras de los niños indocumentados, conocidos como los *dreamers* (soñadores). Andrés, por su parte es un escritor que trabaja como editor de libros de humanidades en una editorial. La pareja tiene una vida cómoda de afectos: cuentan con el apoyo de una pequeña comunidad latina de amigos con los que han construido lazos de solidaridad. Kika, El Chato, Lola y Sergio, también migrantes, son su familia por elección. Todos están bien establecidos en Nueva York e integrados exitosamente al campo laboral y social, y sin embargo sienten a flor de piel una discriminación latente por ser migrantes.

Marena expresa: “Para los americanos somos lo mismo... latinos, independientemente de que seas blanco, moreno o mestizo. Del Perú, de México o El Salvador. Con o sin estudios, no valemos lo mismo que ellos...” (p. 107).

En este sentido, la novela, hace un trabajo magistral en mostrar la complejidad de lo que significa ser un sujeto migrante y vivir entre culturas, idiomas, interacción social, costumbres, recuerdos y memorias; y en lograr una aguda reflexión sobre la cosmografía del migrante en su tránsito existencial perenne entre el aquí (Estados Unidos) y el allá (Perú).

El otro eje de la novela es el duelo, es decir, el proceso psicológico que la pareja enfrenta tras la pérdida de Alma y Diego, los pequeños hijos que tanto desearon y que fallecieron súbitamente. Las muertes acaecidas de una niña no nacida aún y de un niño recién nacido serán las experiencias traumáticas que la pareja tendrá que sobrellevar. El dolor insondable que los agobia en todo momento será el que guíe sus vidas sin esperanza por mucho tiempo. Marena escribe: “Es un luto solitario que a veces ni siquiera se puede compartir con la pareja o el amante. Porque cada quien carga su pena como puede y reaccionamos de manera visceral ante el dolor. Es un dolor pequeño, insignificante para todos los que no lo han pasado. Y para nosotros algo que nos cambia para siempre, cosa que no entienden ni parientes ni amigos” (p. 72). Este sufrimiento inefable llevará a la pareja a tomar distintos derroteros hacia la sanación en un contexto que se sitúa durante la pandemia de la Covid-19. Por su parte, Andrés opta por hacer un viaje de peregrinación a Santiago de Compostela y entablar un diálogo imaginario con sus hijos en un diario; Marena busca ayuda espiritual en centros comunales y de meditación, tanto como dedicar sus entrevistas periodísticas a mujeres que han perdido hijos para darles voz y continuar su búsqueda hacia la maternidad.

Tus pequeñas huellas nos lleva a viajes introspectivos sobre nuestras identidades, deseos y experiencias, y a intentar buscar nuestras huellas con sus configuraciones.

Ciertos chicos

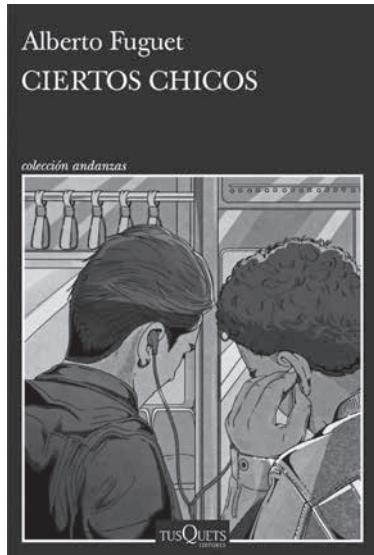
LENIN PANTOJA TORRES

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

leninpt18@gmail.com

Alberto Fuguet ha construido un universo literario caracterizado por algunos elementos constantes en sus libros, un aspecto potenciado por la presencia de una sensibilidad que trasciende la construcción de historias y nos ofrece un mundo personal. Precisamente, *Ciertos chicos* (2024), se manifiesta como un artefacto que sintetiza el universo fuguetiano, pero que mantiene la frescura de un debut literario. En otras palabras, se trata de una novela que transpira y huele al pulso narrativo de una promesa literaria, pero que conceptualiza la madurez de un escritor dueño de su destreza creativa. A estas particularidades presentes en el entramado argumental y estructural, *Ciertos chicos* propone una serie de preguntas a modo de indagaciones literarias que sugieren una reflexión en varias direcciones: ¿una novela de la dictadura puede narrarse desde la mirada de quienes no la conocen a profundidad?, ¿es posible encontrar frescura en la madurez literaria?, ¿una novela de aprendizaje es capaz de descentrar la presencia de un personaje y concentrar su atención en la construcción de una época?

La estructura de la novela se apoya en las experiencias de dos personajes complejos: Tomas Mena y Clemente Fabres. El primero asume la posición del aprendizaje vital, pues encuentra en la cultura pop la posibilidad de una plenitud vital, de una manera de sobrevivir a las limitaciones existenciales de una vida común. En otras palabras, Mena necesita conectar con algo. Precisamente, este afán origina una búsqueda que posibilita una experimentación cultural materializada en diversos ámbitos, como el musical, el literario, el sexual y el afectivo. Por su parte, Fabres posee un origen que complejiza su vida: es hijo de autoexiliados en Inglaterra, pero decide seguir una carrera profesional en Chile. En un espacio hostil por su condición existencial y social, encuentra en la escritura de su fanzine *ropa/ americana* una oportunidad de resistir, de



Ciertos chicos

Alberto Fuguet
Tusquets Editores
Lima, 2024, 446 pp.

luchar, de golpear, de sobrevivir. Precisamente, el entusiasmo de Mena por el descubrimiento de un nuevo mundo y la entrega revolucionaria de Fabres con su fanzine conforman un motor narrativo que influye en una narración cargada de emoción creativa, descubrimientos culturales y entusiasmos vitales. El sudor de esta novela huele a ese pulso creativo y a esa entrega personal propias de quienes han encontrado en la música, el cine, el arte y la literatura una forma genuina y honesta de sobrevivir.

¿Cómo se construye una sensibilidad narrativa? Además de la potencia argumental de los personajes, el escenario resulta una variable fundamental. La cultura pop de los ochenta (con una fijación particular en 1986) carga a la trama de todos los referentes culturales y políticos propios de un momento bisagra para la sociedad latinoamericana. Sumado al contexto general, existen aspectos particulares que construyen un momento conflictivo y prometedor en la novela. En particular, la disquería Lado B es un lugar que propicia muchas

de las intervenciones de los protagonistas. Se trata de un elemento propulsor de historias. Asimismo, es un elemento articulador de personajes principales y secundarios, puesto que aparecen sujetos memorables como Josué Milo, quien personifica al pop con su frase “El mundo es pop” que repite como un mantra. Como él, los personajes de Fuguet proponen constantemente la posibilidad de *spin-off* por su riqueza existencial. Frente a este escenario, aparece la política como telón de fondo, una especie de presencia que arropa al universo ficcional y condiciona a todas las actuaciones desde el silencio del poder, uno opresor, pero, a la vez, estimulador de resistencias, luchas y contramarchas. Esta no es una novela política, pero la política es una variable fundamental para comprender la naturaleza humana de un conjunto de personas que construyen un mundo *underground* con el fin de experimentar y vivir con honestidad.

En el desarrollo de la novela, en muchos momentos, nos encontramos con una enorme cantidad de datos dispersos que obedecen al afán de construir a los personajes con precisión. No solo se trata de datos personales, sino también de gustos culturales, como las preferencias musicales o las anécdotas artísticas. Sin embargo, el desorden y el exceso ralentizan la fluidez y producen una sensación de agotamiento. Luego se impone el pulso narrativo fuguetiano, una característica que facilita la velocidad de la lectura en sentido positivo.

Resulta interesante la apuesta de una lectura política de la década de los ochenta desde una mirada periférica o subalterna. En una sociedad que vive en el miedo, la fuerza de la resistencia proviene de gestos poéticos como la apuesta “a vida o muerte” de la escritura de un fanzine. Precisamente, estos aspectos brindan frescura a la novela, así como también revelan una madurez literaria y destreza en un artefacto narrativo que posee la cualidad de multiplicar sus lecturas.

Registros atávicos

MARÍA FERNANDA LAVADO

Pontificia Universidad Católica del Perú

a20173270@pucp.edu.pe

Registros atávicos es el primer poemario de Diandra García (Trujillo, 2000). Un debut literario que se revela profundamente personal y emotivo, y que abre una ventana a la complejidad del ser humano a través de la poesía. Este libro se presenta como testimonio de las vivencias de la autora en un lapso de cuatro años.

La estructura del poemario, determinada por tres secciones distintas: “Hiel”, “Retornos” y “Amor”, funciona como un mapa emocional que guía al lector por las diferentes etapas de la vida y la mente de la autora. García explora temas universales como el dolor, la memoria y el amor, a la vez que examina su propio crecimiento.

El primer impacto de *Registros atávicos* radica en la sinceridad de su tono. La voz poética de Diandra García se nutre de experiencias que resuenan en el lector, desde la amargura hasta la ternura, en un viaje íntimo y, al mismo tiempo, universal.

La primera sección, “Hiel”, es quizás la más visceral. Aquí, la poeta se sumerge en las emociones más oscuras: el odio, el rencor y la autoinspección implacable. Este segmento destaca por su intensidad emocional, con versos que están lejos de evitar enfrentar el dolor. En “Hiel”, el rencor se despliega no solo hacia otros, sino hacia uno mismo, y revela un proceso de autocritica profundo. La autora no teme exhibir su vulnerabilidad. Esta franqueza permite que el lector se conecte con las emociones más crudas. Es en esta sección que la poesía de García alcanza un nivel casi performativo en el sentido de que se presta a ser declamada con una fuerza que sobrepasa la página.

En la segunda sección “Retornos”, el tono cambia y la poética se centra en la memoria. Se invita al lector a un viaje introspectivo en el que el pasado se convierte en un interlocutor inevitable. Esta sección es un retorno a sí misma, una confrontación con los



Registros atávicos

Diandra García

Alastor Editores

Lima, 2024, 86 pp.

recuerdos y las insuficiencias que el tiempo ha acumulado. Las dedicatorias a personajes como Diego Zeta o Gabriela Mistral, además de la madre de la poeta, enriquecen esta sección, y aportan un sentido de continuidad y arraigo. Estos poemas construyen puentes entre su vida personal y las influencias que han marcado su desarrollo literario. “Retornos” es, en esencia, un diálogo con el pasado que resulta en una catarsis poética, en el que el acto de recordar se convierte en un proceso de sanación.

La tercera y última sección, “Amor”, presenta nuevamente un cambio de enfoque y esta vez se dirige a una exploración más amplia y compleja del afecto. Sin embargo, el amor en estos poemas no se limita a lo romántico; es un amor que se extiende a la ciudad de Trujillo, el lugar de origen de la poeta, y a las

primeras experiencias que forjaron su identidad. Este amor no es idealizado, sino se aborda en toda su complejidad, incluyendo las transiciones personales y geográficas que la llevaron de Trujillo a Lima. La poesía de esta sección exhibe un tono nostálgico, pero también de aceptación, y sugiere que el amor es una fuerza que puede abarcar lo más doloroso y lo más reconfortante de la vida.

El poemario culmina con un poderoso verso: “Al margen de mi oficio: escribir”. Este cierre guarda una reflexión sobre la identidad de la autora más allá de la escritura. Sugiere que, aunque la poesía es una parte integral de su vida, no define completamente quién es. Este pensamiento refuerza la idea de que *Registros atávicos* es más que una colección de poemas; es, más bien, una exploración profunda de la existencia, en la que la escritura sirve como un medio para alcanzar una comprensión más plena del ser.

Registros atávicos resuena por su honestidad y su capacidad de conectar lo íntimo con lo universal. La evolución de la voz poética a lo largo del libro es evidente, desde la intensidad de “Hiel”, pasando por el tono reflexivo en “Retornos”, hasta llegar a la complejidad emocional de “Amor”. Cada sección revela una parte diferente del viaje de la autora y crea una narrativa que es tanto un reflejo de su vida como una invitación al lector a vivir ese viaje.

Registros atávicos es un poemario que no teme entrar en las profundidades del dolor, la nostalgia y el amor. La capacidad de Diandra García para trasladar al lector por diferentes estados emocionales, desde la amargura hasta la ternura, evidencia su talento como poeta y augura una voz literaria que dará que hablar. Este libro es un testimonio de cómo la poesía puede convertirse en un medio para explorar y comprender las complejidades del ser humano.

Sangama

ÁNGEL GÓMEZ LANDEO

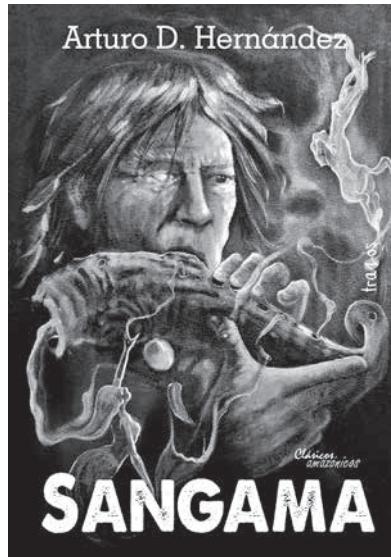
Universidad Nacional Intercultural de la Amazonía

mexoro123@gmail.com

La novela *Sangama* del autor loretoano Arturo D. Hernández (1903-1970), fue publicada en 1942 y a la fecha cuenta con más de diez ediciones en distintos idiomas. Una reciente edición ha sido posible a la editorial Trazos que obtuvo los derechos del hijo del escritor, don Ricardo Arturo Hernández San Martín, y que le ha permitido también publicar el resto de la obra de Hernández.

La novela inicia con el viaje de Abel Barcas al pueblo de Santa Inés con la finalidad de dedicarse al negocio del caucho. Allí, con la ayuda del curandero Sangama se enfrenta al corrupto gobernador Portunduaga y al malvado brujo Dahuá. Posteriormente, Sangama le comunica que acompañará a Matero en la búsqueda del padre de este perdido en la selva virgen del Ucayali. Le confiesa que aprovechará el viaje para buscar una estatua de oro inca en una isla que vio mediante la ingestión de ayahuasca. Lo invita a unirse a esa misión sagrada. Barcas no tiene intención de ir en ese viaje, pero al conocer y enamorarse de Chuya, la hija de Sangama, decide acompañar a este. Inicia así una aventura que conforma el grueso de la narración novelesca, colmada de diversos pasajes dramáticos y de aventura que los personajes enfrentan hasta su retorno a Santa Inés y que Hernández sabe muy bien dosificar además de crear situaciones de tensión.

Sangama muestra relaciones dicotómicas, como el choque entre la civilización y la selva, por ejemplo, cuando el río Ucayali crece, devora pueblos y voltea embarcaciones. Esta perspectiva coincide con la segunda novela de Hernández *Selva trágica* (1954), en la que la protagonista, Mariana, es raptada por los antropófagos capahuana y fracasa en su intento de civilizarlos. En la misma línea, en *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos, el hombre no sintoniza con la naturaleza porque la mira como a su rival a quien debe doblegar. En este contexto, Sangama afirma: “El civilizado viene a la selva y quiere imponer



Sangama

Arturo D. Hernández

Trazos

San Martín, 2024, 260 pp.

al medio sus costumbres, sus hábitos y sus leyes. Y, como es lógico, tiene que fallar” (p. 80).

La novela presenta asimismo relaciones no dicotómicas que se caracterizan por el diálogo entre el hombre y la naturaleza: “—No; una selvática que fue a la civilización y procuró sacar algo de ella” (p. 73). La selva se enriquece con el aporte humano, pero también el hombre se enriquece con el aporte de la naturaleza, cuando se adecúa a sus leyes. En este entendido, Sangama expresa: “—Es la selva, mi amiguito. ¡Nadie puede sustraerse a la ley inexorable de la selva!” (p. 71). Por la misma razón, Abel Barcas dice: “En la selva todos se transforman” (p. 47), o como afirma el investigador Juan Rivera Palomino (1994), la naturaleza naturaliza al hombre.

Sangama propone la creación de un nuevo tipo de civilización, más justa, a partir de la obediencia a los dictados de la selva y bajo un gobierno inca. Respecto al espacio que ocuparía la nueva civilización, dice: “Tendrá como

marco geográfico la selva en que vivimos y gran parte de lo que abarcaba el Tahuantinsuyo” (p. 82). ¿Es posible? Al respecto, Ulises Zevallos (2004), afirma que la selva es una base temporal para la restauración del Tahuantinsuyo. Desde una posición contraria, Simón Yampara (1995), afirma que lo andino y lo amazónico conforman una unidad. No obstante, el proyecto de Sangama no se concretiza. Lo que sí ocurre, en comparación, en la novela *Paiche* (1963) de César Calvo de Araujo, en donde se logra desarrollar una sociedad justa en la que nadie es patrón, y todos son dueños del territorio.

Sangama atrapa al lector desde el inicio hasta el final de sus páginas. Hay que destacar la construcción de los personajes: por ejemplo, el gobernador Portunduaga que representa a las autoridades corruptas e inescrupulosas; Sangama que es la antítesis; Barca que es el observador, testigo y narrador, que lucha por un ideal de justicia. Hay asimismo una descripción casi fotográfica de la selva y un estilo narrativo que expresa el lenguaje regional de los personajes. *Sangama* ofrece desafíos en el estudio de su forma y contenido, como afirma Catherine Heymann (2001): es una novela por (re)descubrir.

Referencias

- Heymann, Catherine. (2001). “*Sangama*, una novela por (re)descubrir”, en *Alp: Cuadernos Angers – La Plata*. Argentina: Universidad Nacional de La Plata, Vol. 4. Núm. 4.
- Rivera Palomino, Juan. (1994). “Pensamiento amazónico: sobre naturaleza, sociedad y hombre”, en *Logos Latinoamericano*. Lima: UNMSM, Nro. 1.
- Yampara, Simón. (1995). *Pachakut' i. Kandiri en el Paytiti. Reencuentro entre la búsqueda y retorno a la armonía originaria*. La Paz: CADA.
- Zevallos, Ulises. (2004). “Topografías, conocimientos locales y modernización de la Amazonía en *Sangama* (1942) de Arturo Hernández”, en *Ciberryllu* [en línea], 24 de abril de 2020.

Del libro a la pantalla

JUAN CARLOS GALDO

Texas A&M University

galdo@tamu.edu

Desde hace algún tiempo a la conocida obra audiovisual de José Carlos Huayhuaca se le ha sumado un considerable número de textos ensayísticos que comprenden varios volúmenes. Entre ellos se cuentan *El enigma de la pantalla. Ensayos sobre cine* (1989), *Hombres de la frontera. Ensayos sobre cine, literatura y fotografía* (2001), y *Elogio de la luz y otros amores* (2012). Los escritos incluidos en estas recopilaciones se caracterizan por su naturaleza miscelánea, por la agudeza del análisis, y por la calidad de su prosa. A Huayhuaca le debemos algunas piezas antológicas, tales como: “El cine metafísico de Werner Herzog”, “Martín Chambi, fotógrafo” (reproducción del prólogo a su fundamental estudio sobre Martín Chambi), o “Bajo el signo del cometa” una *memoir* sobre sus años de formación en su natal Cusco, textos que aparecieron respectivamente en los libros mencionados.

A este corpus se le ha añadido recientemente *Del libro a la pantalla. Relaciones del cine y la literatura* (2023), un conjunto de ensayos que tiene como tema las relaciones que se establecen entre narrativa visual y narrativa escrita en el que el autor no hace sino ahondar en su interés por dos de sus grandes pasiones: el cine y la literatura. El primero de los trece ensayos, “Las tribulaciones de Adela Quested”, marca desde un principio la tónica del libro. En él, Huayhuaca ofrece una perspicaz lectura de las relaciones o, como las llama con mayor precisión en el prólogo, la compleja “dialéctica cine / literatura” (p. 13), tal como se pone de manifiesto en *A passage to India* (David Lean, 1984), adaptación al cine de la clásica novela homónima de E. M. Forster. A partir de un episodio del film que no figura en la novela de Forster, y que sin embargo captura el espíritu de la misma, Huayhuaca concluye “que se puede ser inventivo a los fines de una mayor fidelidad” (p. 21). El secreto radica en “saber leer en profundidad” (p. 21). Y eso es precisamente



Del libro a la pantalla.

Relaciones del cine y la literatura

José Carlos Huayhuaca
Fondo Editorial PUCP
Lima, 2023, 316 pp.

lo que hace no solamente el guionista de esta película sino el autor de este libro, quien en las más de trescientas páginas del que consta el volumen lee en profundidad los materiales que aborda.

En “La invención de Marienbad” se expone al detalle las similitudes de *La invención de Morel* (1942) de Adolfo Bioy Casares con *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961), famosa película con guion de Alain Robbe-Grillet, una de las cabezas más visibles del llamado *nouveau roman*. En “Cortázar / Godard, Godard / Cortázar”, la comparación se centra en dos de sus obras más representativas y más queridas por Huayhuaca: *Rayuela* (1963) y *Pierrot le fou* (1965). Los tres ensayos de los que consta la segunda parte están dedicados a la adaptación de obras de ficción por parte del autor y son en ellos donde sale a la luz su amplia experiencia como guionista y cineasta.

“Cuestiones de método (en la adaptación de la literatura al cine)” se lee como un verdadero taller o clase maestra de cómo hacer un trasvase efectivo de la narrativa escrita al registro audiovisual.

La tercera parte consta de un extenso ensayo dedicado a *Viaje a Italia* (Rossellini, 1953), en el que se explora la posibilidad de que el germen de la película no sea otro que el cuento “Los muertos” (“The Dead”) de James Joyce, aunque, por supuesto, el desarrollo de ambas historias, así como el final, varíe mucho. Al igual que la tercera parte, la cuarta y última consta de un único y extenso ensayo titulado “John Houston y la literatura: triunfo y derrota”. El triunfo en cuestión se lo adjudica a la adaptación que hace Houston en su homónima película de 1975 de “The Man Who Would be King” (1888), célebre cuento de Rudyard Kipling, que podría leerse no solo como un relato de aventuras sino como una alegoría involuntaria (el inconsciente político del texto, lo llamaría Fredric Jameson) de los conflictos que finalmente llevarían a su fin al Raj británico en el subcontinente indio. La derrota se la adjudica a *The Dead* (1987) la, a su juicio, fallida adaptación del cuento del mismo título de James Joyce ya mencionado en el ensayo sobre *Viaje a Italia*.

A lo largo de estos ensayos, además de un conocimiento enciclopédico de la materia que trata, Huayhuaca muestra una gran solvencia en el manejo de la teoría y una importante base filosófica. Se hace un uso nada dogmático de estas herramientas hermenéuticas al mismo tiempo que no se desdeña la insustituible práctica del *close reading*. Otra virtud no menor de estos ensayos es que leídos en conjunto configuran un todo orgánico que traza vasos comunicantes entre sí y que resulta sustancialmente más rico que la mera suma de sus partes. *Del libro a la pantalla* propone un dialogo abierto, inteligente, polémico, que se prolonga con nosotros, sus lectores.

El vuelo de tu mirada. Poesía femenina amazónica

MARINA DÍAZ GUZMÁN

Instituto Pedagógico Latinoamericano y Caribeño

marina.diazteatro@gmail.com

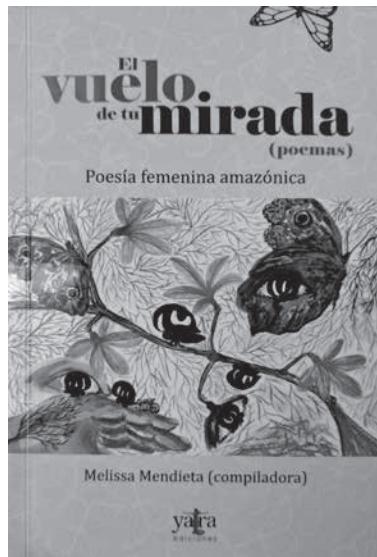
El *vuelo de tu mirada. Poesía femenina amazónica* (2024) publicado por Yara Ediciones es una compilación de poemas que reúne a 38 autoras de Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia, Brasil y Bolivia, quienes, con diferentes temáticas y variados estilos, nos presentan su visión de la Amazonía, la crítica social y el rol que cumple la mujer en la sociedad actual. El libro rinde asimismo un merecido homenaje a Virginia Roca, poeta y promotora cultural amazónica.

Melissa Mendieta, la compiladora, afirma la necesidad de compartir con la sociedad la producción literaria de autoras amazónicas para que su voz sea escuchada. Esta es la primera compilación, hasta la fecha, que presenta a más autoras de la cuenca amazónica de Sudamérica.

Las autoras hablan del amor en cuatro coordenadas: la naturaleza, el entorno, la belleza y la denuncia social.

Sui Yun en el poema “Reportaje a Iquitos”, sugiere miradas y sonoridades: el ave tiene hambre, “joh sol fuerte que urdes mis membranas / hasta convertirnos en gemelos de un mismo balbuceo / cuando recoges las ramas tus piernas flexionan el candor / de los ríos y su cauce es más impecable que nunca!” (p. 25). Daphne Viena Oliveira en el poema “Ven” crea una atmósfera de susurro e infinitad. Roberta Marisa en el poema “Verano triste”, invita a las mujeres a reflexionar sobre la integridad física.

El entorno nos presenta un escenario que permite a la figura femenina desenvolverse. Por ejemplo, Virginia Roca en “El último baile”, presenta una metáfora en la que las imágenes en movimiento y acciones sugieren tareas domésticas: las mujeres deben ser hogareñas, que ocupen su lugar, la casa: “Quiero bailar girando sin descanso / para ovillar el hilo de la vida / desatando los nudos necesarios / sin olvidar la rosa ni la espina” (p. 21), mientras que Magda Lara en el poema “Brillo de Mujer” tiene una



El vuelo de tu mirada
Poesía femenina amazónica
Melissa Mendieta (Compiladora)
Yara Ediciones
Loreto, 2024, 180 pp.

versificación luminosa, optimista sobre el papel de la mujer en la sociedad: “Desde hoy impregnarás / la belleza / con tu brillo de mujer” (p. 142).

La belleza del paisaje surge como una descripción diversa. Isabel Valles García, en “Pishcota (inquieta)”, describe un caserío pequeño de comunicación dialectal, utilizado y entendido por todos: “tisha tisha la choba entregada al viento, perfume de florecillas / silvestres son tus huellas” (p. 44). También, Emith Gómez en “Amanece en mi selva”, describe el aroma de la hierba fresca y la sonoridad de la hojarasca, que el astro sol pasa fulgurante por los ramajes de los árboles frutales y descansa en el emponado. A su turno, Marisol Fernández en el poema “Tierra fértil”, en absoluta libertad, invita a la pareja a una ruta placentera: “Ten cuidado donde pisas / porque puedes quedar exhausto de tanto trajinar /

ir, venir, bajar, subir, entrar y salir” (p. 138), los verbos por naturaleza son acciones concretas y precisas. Mae de la Torre, en “Poema a la selva”, muestra la selva amazónica como “cuna de tantas especies / hogar de exuberantes árboles gigantes” (p. 144) y de ríos que nutren su alma.

La denuncia social se enfoca en la marginación del poblador amazónico a la vez que la destrucción del bosque. Es el caso de Magaly Angulo quien en “Versos para nadie”, describe la triste vida del campesino: “...los brazos cargados de miseria / (...) / surcos profundos en su rostro / (...) / Sumergado en una espera infinita” (p. 58), para cerrar el poema con: “El hombre de mi pueblo / carga una condena injusta. / Su jaula eterna es el olvido. / Y yo..., / borro estos versos” (p. 59). Asimismo, Johana Oyarce en el poema “Pichuchito”, con un lenguaje dialectal y expresiones coloquiales dice: “cuando me recuerdo pienso que me he pishido / hoy me van ishanguear / (...) / abro, cierro y abro las piernas / mupa-mupa, y luego seca, la pintura / que me clama / Mujer / me ensucia” (p. 134), que sugiere la llegada de la menstruación. Francis Mary en “Semilla de corazón” comparte una historia desgarradora: “En mi tierra / se plantan corazones / y nacen luchas / de estas plantaciones. / ¡El piso está regado con sangre / y las balas son semillas / que hacen callos en las manos!” (p. 149). Edith Vargas en “La Mirada”, denuncia el feminicidio: “Donde el perdón es masculino / (...) / en el campo, ciudad y en barrios” (p. 155). Nos habla así de mujeres con los ojos cerrados y otras listas para la guerra y para ser madres, para terminar con los siguientes versos: “juntas somos vida / libertando nuestros cuerpos” (p. 157).

El vuelo de tu mirada. Poesía femenina amazónica además de la propuesta poética busca que se comprenda el valor de la mujer, e invita a entenderse entre ellas, en tanto peruanas, sudamericanas y amazónicas.

Chamanes eléctricos en la fiesta del sol

DIANA HIDALGO DELGADO

Pontificia Universidad Católica del Perú

a20206848@pucp.edu.pe

“El oído es el órgano del miedo” (p. 13). Con esta sentencia nietzscheana, Mónica Ojeda inicia el viaje literario y sonoro en su más reciente novela *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024). Se trata de una experiencia vital vertiginosa en la que la música —los sonidos, los cantos, las canciones— cobra un protagonismo determinante en la historia. Así, la melodía no actúa solo como telón de fondo, sino se convierte en un elemento trascendental que da forma a la propuesta literaria de la autora. La novela está dividida en siete partes y transcurre de manera intercalada entre los años 5540 y 5550 del calendario andino.

Ojeda utiliza la música para tejer una atmósfera en la que el ritmo ancestral se encuentra con la música moderna, y crea un efecto inquietante que resuena a lo largo del relato. Al inicio se presenta el Ruido solar, un festival de música andina que se transforma en una celebración en la que el pulso de los tambores se mezcla con frecuencias electrónicas, sonidos de la naturaleza salvaje y huesos de animales convertidos en instrumentos. Poco a poco, los lectores somos arrastrados a un mundo sonoro abismal: la frontera entre el presente real y lo atávico sobrenatural se disuelve. “El terror es escuchar y no comprender, sentir el peligro sin saber qué es el peligro” (p. 85).

Ruido solar es un gran festival musical, artístico y espiritual que dura ocho días y siete noches. Se lleva a cabo en las laderas del volcán Chimborazo, en la sierra central de Ecuador. Su motivo principal es la celebración del Inti Raymi (fiesta del dios Sol), que congrega a músicos, poetas, chamanes, bailarines, *performers* y artistas. Todos llegan hipnotizados por los ritmos y bailes, así como por la naturaleza salvaje y ominosa que alberga a esta festividad. Arriban al volcán para entregarse a la música y a los estruendos de sus miedos, en torno a un paisaje de geografía difícil.



**Chamanes eléctricos
en la fiesta del sol**
Mónica Ojeda
Random House
Barcelona, 2024, 288 pp.

Noa y Nicole, jóvenes y mejores amigas, llegan desde Guayaquil impulsadas por la aventura, pero también huyendo de la violencia social y familiar que enfrentan en su vida diaria. La historia de Noa es particularmente compleja, pues está profundamente afectada por la ausencia del padre, quien la abandonó cuando era niña, dejándola con una madre con quien vive una relación problemática. Este daño y tristeza, sumado a las experiencias intensas que experimenta durante el festival, se manifiestan en ella mediante pesadillas, apariciones y un comportamiento extraño y espectral que asusta y asombra a Nicole y a la pequeña comunidad que forman con otros jóvenes: Mario, Pamela y Pedro.

Noa, además, es la única capaz de escuchar los sonidos ocultos de la naturaleza, incluso las melodías de otros tiempos. “Oigo truenos que ya ocurrieron, dice el día del caos de la

yeguada. Oigo a la tierra en llamas. Por las noches, cuando Noa camina al revés hacia el volcán, los demás la observan entre perturbados e interesados. Ese andar durmiente, que parece una posesión o un trance fantasmagórico, les inspira respeto por la tierra que habitan. Según ellos, es la tierra la que trae el wayra enfermo, la que levanta el cuerpo de Noa y lo retuerce hasta sacar de él una coreografía oculta” (p. 62). Noa no puede dejar de oír el miedo y, al mismo tiempo, arde en su deseo de encontrar a su padre y confrontarlo.

Ojeda continúa en esta novela con la exploración de los abismos e intersecciones entre el miedo y la belleza, así como la problemática de las relaciones filiales —tanto maternas como paternas— rotas y desviadas. Temas que también ha abordado en su poemario *Historia de la leche* (2019), y en su novela *Mandíbula* (2018), así como en algunos cuentos de *Las voladoras* (2020).

En *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, la capacidad de Ojeda para utilizar el sonido como herramienta narrativa se refleja en su prosa lírica y poética. El lenguaje es musical como la propia música que describe, con frases que se despliegan en una cadencia por momentos rítmica. Ojeda despliega una rica paleta sonora que construye una atmósfera que trasciende el contexto musical, utilizando el ritmo y los sonidos como vehículos para una experiencia narrativa tanto hipnótica como perturbadora.

Cada ritmo y susurro tienen una resonancia emocional y simbólica. En esta novela, la sonoridad de la obra es un reflejo de las complejidades internas de sus personajes. La prosa musical se convierte en un espejo que nos muestra el tumulto emocional, el conflicto interno y la desorientación que experimentan los protagonistas, especialmente en el contexto de la búsqueda personal y familiar que define gran parte de la trama, así como el ambiente violento, de miedo y de peligro en el que se desenvuelven.

Tiempos de la Patria Vieja

ELIANA GONZALES CRUZ

Academia Peruana de la Lengua

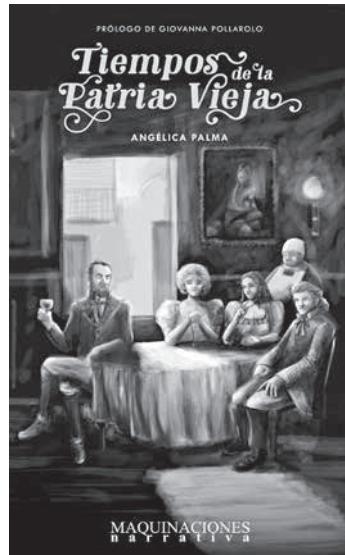
eliana.gonzales@udep.edu.pe

En el Perú tendemos a asociar el apellido Palma solo con don Ricardo y sus tradiciones; por allí, suele aparecer también el gran Clemente, el de “Los ojos de Lina”, pero muy pocas veces lo asociamos con Angélica, periodista y escritora, que se dedicó a mantener viva la memoria de su distinguido padre. De ella se sabe, entre otras cosas, que fue la compañera de viajes del ilustre tradicionista, su secretaria y su apoyo incondicional hasta sus últimos días.

La sombra del padre no impidió que Angélica brillara con luz propia; si bien se ocultó bajo seudónimos, es en 1921 cuando publica la novela *Por senda propia* que firma con su nombre y obtiene el respaldo del académico José de la Riva Agüero, quien escribe el prólogo. En 1926, año en el que aparece *Tiempos de la Patria Vieja*, cuenta ya con una trayectoria y un reconocimiento internacional en el mundo de las letras.

La edición reciente que ha publicado Maquinaciones rescata del olvido esta breve pero interesante novela con la que deberíamos cerrar este año de celebraciones bicentenarias. *Tiempos de la Patria Vieja* gira en torno a una familia como muchas de la época: padre español, madre e hijos criollos enfrentados por sus ideales opuestos. Tras cien años de distancia, Angélica Palma ha conseguido recrear la etapa anterior a la consolidación de nuestra independencia uniendo con gran maestría una historia de ficción, la de la familia Hinestrosa, con la de nuestros héroes patrios, los triunfadores en Ayacucho: Antonio José de Sucre, José de Lamar [sic], Agustín Gamarra, José María Córdova, entre otros.

Su narración se caracteriza por un gran nivel de detalle en la descripción de las costumbres, los paisajes y las tensiones sociales y políticas que dividían a la población entre los defensores del dominio español y los independentistas, incluso dentro de las propias familias. La historia



Tiempos de la Patria Vieja

Angélica Palma

Maquinaciones Narrativa

Lima, 2024, 176 pp.

empieza con el deseo de restaurar esa paz perdida tras la declaración de la independencia. El padre, don Rodrigo Hinestrosa, siente que el orden que debe imponer en casa, para frenar las ideas liberales que rondan las cabezas de sus hijos Rosario y Fernando, también debe imponerse en la capital, aunque para ello se deba recurrir a la violencia.

Mediante estos personajes, la autora explora temas como la fidelidad al imperio, los ideales de libertad y los conflictos entre las tradiciones conservadoras y el deseo de cambio que comenzaba a germinar entre los jóvenes. Esto se ve en Fernando cuando le dice a su padre: “Desde el año 21 no tenía otro pensamiento ni deseo; usted, español, no transigía con las nuevas ideas; a mí cada vez me dominaban más” (p. 149).

Uno de los puntos fuertes de la novela es la cuidadosa reconstrucción de la vida en la Lima virreinal, con descripciones ricas en detalles sobre la arquitectura, las vestimentas, los

modales y las costumbres de la época. Con diálogos elegantemente elaborados e ingeniosas interacciones entre los personajes, la autora revela lo que algunos historiadores sostienen: que no fue fácil conseguir nuestra libertad, que muchas familias estuvieron divididas como la de Rodrigo Hinestrosa, que se enfrentó con fusil en mano a su propio hijo.

Otro aspecto igual de mencionar es la forma en que Angélica Palma pone en valor el papel de las mujeres en la sociedad de esos tiempos. Aunque estaban limitadas a determinados roles, Palma les da una voz y una presencia notable en diferentes aspectos de la política y los asuntos sociales. Con diversos personajes femeninos, subraya cómo las mujeres, aunque lejos del campo de batalla, también fueron clave en la consolidación de la independencia a través de su influencia en los hogares, en los círculos sociales y en el apoyo moral a los patriotas.

Conviene señalar que *Tiempos de la Patria Vieja* es una novela que destaca por su riqueza histórica, su atmósfera nostálgica y su retrato vívido de una Lima en transición. Angélica Palma no solo narra los eventos previos a la independencia del Perú, sino que capta las complejidades humanas y sociales de una época marcada por el fin de una era y el inicio de otra. Con un estilo literario refinado y una sólida investigación histórica y social, logra una novela que es tanto un tributo al pasado como una reflexión sobre los retos y sacrificios que acompañan la lucha por la libertad. Además, para Giovanna Pollarolo, quien escribe el prólogo, en efecto, se trata de una novela en la que se narran hechos históricos de la independencia, la ruptura con España, pero que simbolizan también la ruptura de la propia Angélica con el patriarca Palma para empezar a seguir su propia senda, o lo que es lo mismo, empezar a labrarse su propio futuro igual que la naciente república.

Jospaniando. Poesía reunida de José Paniagua Núñez

CHRISTIAN REYNOSO

Pontificia Universidad Católica del Perú

christian.reynoso@pucp.pe

Jospaniando. *Poesía reunida de José Paniagua Núñez* (2024), reúne la poesía del poeta y periodista José Paniagua Núñez (Puno, 1929), publicada en sus tres poemarios: *Presencia de lejanía* (1962), *Fantasia del Silencio*, *Tránsito del Amor* (1996) y *Puerto azul* (2013). Se trata de un proyecto editorial que responde a un homenaje y reconocimiento al autor por parte de la Municipalidad Provincial de Puno y que permitirá a los lectores conocer algunas claves de la poesía de Paniagua, pero principalmente tener acceso a ella, en tanto las ediciones principales de sus libros están agotadas y/o fuera de circulación.

A lo largo de su vida periodística y artística Paniagua utilizó el acrónimo “Jospanii”, con el cual se hizo conocido en el entorno cultural. Su juventud estuvo marcada por el periodismo y la bohemia que luego sería parte esencial de su vida. De joven compartió junto con el poeta Carlos Dante Nava (1898-1958), una cálida amistad y el descubrimiento de la poesía. Entre su bibliografía, además de los tres poemarios mencionados, en el género del ensayo periodístico y literario ha publicado: *La ternura del creyente* (1996), reeditado luego como *Fiesta de la Candelaria, mito y verdad* (2009), y *Puno en la poesía peruana* (2006), un ensayo en el que da algunas apreciaciones sobre la poesía de los punoños Alejandro Peralta, Luis de Rodrigo, Carlos Oquendo de Amat y Dante Nava.

Paniagua ha creado una obra poética que tiene su germen en la libertad y en el cuestionamiento constante de la existencia, esta que puede ser tan efímera como intensa, y que se complementa con su mirada de hombre que no deja de prestar atención al entorno social y natural. El poeta advierte que sus poemas deben ser recibidos “como el arrullo de un beso al viento, como el encuentro con un sueño perdido en el espacio insondable de esta fugaz existencia” (p. 121). Fugaz existencia que también es una idea-eje de su poética.



Jospaniando. Poesía reunida de José Paniagua Núñez
Estudio y edición de Christian Reynoso
Municipalidad Provincial de Puno
Industria Gráfica Altiplano
Puno, 2024, 220 pp.

En su poema “Bohemiada” —el más celebrado de Paniagua, que data de comienzos de los cincuenta, y que con el correr del tiempo se ha convertido en un clásico del corpus de la poesía puneña— los versos finales aluden a esa existencia vana: “y mi vida tambaleando en la nada de la vida” (p. XX), mientras que, en el poema “El caminante”, se ocupa de un hombre que salta “(...) a paso largo / el camino de su existencia” (p. 108).

En ese sentido, la poesía de Paniagua transmite el vivir cotidiano, la introspección sobre el existir, el ser y la nada, la naturaleza, la posición del poeta frente a la realidad social, el contacto con la ciudad —especialmente Puno y sus componentes culturales—, y otros tópicos que tienen su raíz en su experiencia vital, sus andanzas y reflexiones, su picardía, su espíritu enamorador y galante. Ello, en diálogo con el entorno en el que se ha desarrollado y la manera cómo concibe el

mundo, con esperanza, justicia y un ideal de belleza ante lo catastrófico que, a veces, se nos presenta.

Es posible identificar tres etapas en la poesía de Paniagua: i) etapa de iniciación que se caracteriza por una poesía especialmente comprometida, crítica y social, como se advierte en su primer poemario; ii) etapa intimista, con una poesía que explora su condición de hombre en tanto sufre la soledad y evoca el sentimiento del amor, lo que se deja sentir en su segundo poemario; y iii) etapa de madurez, en la que el poeta asume una mayor libertad temática y afronta con solvencia y seguridad distintos temas que lo han impulsado a escribir desde su juventud hasta el momento que vive, como si se tratara de una revisión personal: los viajes, el mundo interior, la creación, la familia, la amistad, el amor, el paisaje y la denuncia social, aunque esta ya no sea determinante; todo ello se percibe en su tercer poemario.

Paniagua, ubicado en la generación del 50, se erige como una figura solitaria, sin adhesión a postulados literarios de grupo y con una independencia que le ha permitido escribir una obra poética que, aunque breve, ha adquirido personalidad. La piel del dinosaurio sirve como metáfora para dialogar con Paniagua. Bajo su coraza hay un largo camino de vida que, a sus 95 años, ha resistido los avatares de la existencia con estoicismo, bohemia, humor y sentido crítico. Esto puede resumirse en un verbo como jospaniar, que oscila entre lo lúdico y lo juicioso, entre ver el mundo desde el humo de un café, de un cigarrillo y la conversación culta y pícara. De allí ha nacido una obra que encuentra el ideal supremo de la creación, no siempre satisfactoria, pero que se ubica por encima del éxito o el fracaso. Pues, al final de la vida, cuando llega la “derrota melancólica”, solo queda —quedará— la palabra escrita y los versos “que un día fueron flores, y hoy son semilla de nuevas madrugadas” (p. 96).

Mario Bellatin: *Un cuerpo ruinoso*

NATHANAEL PERALTA LUIS

Université de Poitiers

nperaltaluis@gmail.com

Dentro de los estudios literarios peruanos, pocas veces aparecen textos pensados desde la pedagogía de la literatura. Con esto quiero decir que la exégesis textual ha materializado productos críticos relevantes y enciclopédicos, pero que de cierta manera logran disuadir de su lectura a los recién iniciados en el quehacer crítico. Es por ello que resulta un acierto notable y, por qué no decirlo, urgente dentro del mercado editorial la aparición de *Mario Bellatin: Un cuerpo ruinoso* (2024), de Judith Paredes Morales.

La composición de este volumen, ahora lo sabemos, partió desde la escritura de la tesis de maestría de la autora. Según comenta, escribió su tesis con miras a publicarla en formato impreso.

Salta a la vista en el estudio de Paredes Morales la estructura articulada y una impronta por la transparencia al comunicar las ideas. No hay equivocación, en esta nueva revisión de la novela de Bellatin, *Salón de belleza*, en cuanto a la efectividad y economía del lenguaje que no significan simpleza ni sencillez. Por el contrario, la autora ha logrado con particular pericia trasmitir la densidad de la plurisignificación de sentidos del texto bellatiniano de tal manera que esclarece no solo los temas relevantes y evidentes del relato, sino que propone alternativas hermenéuticas que refrescan la lectura de la novela.

El libro está dividido en cuatro capítulos de mediana extensión. El primero titula “El estado de la cuestión”, y presenta una compilación crítica de los abordajes teóricos que se han realizado sobre el texto de Bellatin. El tino de este apartado es, previsiblemente, su estructura, pues los cuatro ejes variables (estético-formalista, cultural, socio-cultural y homoerótico o *queer*) exploran con exhaustividad los trabajos publicados. Además, no yerra en la necesidad biografista de otros estudios de similar índole.

El segundo capítulo, “*Salón de belleza*, novela posvanguardista”, trata acerca de la forma del relato. Paredes



Mario Bellatin: Un cuerpo ruinoso

Judith Paredes Morales

Editorial Universitaria

Universidad Nacional Federico Villarreal

Lima, 2024, 93 pp.

Morales se propone, a partir de lo revelado en el segmento anterior, evidenciar que el texto pertenece a un nuevo paradigma estético, es decir, al de la posvanguardia, caracterizada por la legibilidad, su apego a la cultura de masas y el lenguaje directo, no sin antes reflexionar desde la narratología sobre los elementos constitutivos, los mismos que van segmentados a lo largo del capítulo.

El tercer capítulo, “*Salón de belleza*, novela homoerótica”, se sustenta sobre la base de los antecedentes críticos, puesto que la autora detecta una constante en las descripciones de otros estudiosos. A propósito, se señala que el texto pertenece a aquellos que se agrupan dentro de la temática gay. No obstante, Paredes Morales refiere la posibilidad de un abordaje más preciso: lo *queer*. Entendemos que para el contexto resultaba novedoso un estudio pormenorizado de

las disidencias sexuales y de género, pero el caso es que, la forma de esclarecer conceptos y digresiones teóricas previo al análisis formal del relato, resulta sincrónica a nuestra época. Es evidente el aporte precursor que ofrece la autora, pues este se articula de forma vigente y referenciable en trabajos futuros.

El último capítulo, “Temporalidad y alegoría en *Salón de belleza*”, propone, nuevamente desde los trabajos previos, una imprecisión extendida de la crítica especializada. La autora anota acertadamente que se ha mencionado la relevancia de las figuras literarias en el relato de Bellatin, pero que estas son imprecisas: se habla, por un lado, de metáfora, símbolo e, incluso, de alegoría. Paredes Morales remite a esta variabilidad lo que Arduini sustenta desde el campo figurativo de la metáfora; no obstante, explica por qué ella se decanta por el uso de la alegoría, especialmente focalizada en el cuerpo desde las consideraciones de Walter Benjamin, como tropo preponderante en el texto, el cual se describe como alejado de la armonía de reproducción de imágenes y cercano a la naturaleza, al carácter corpóreo del ser.

Es imposible condensar las bondades teórico-metodológicas que ofrece el libro. No solo por su constitución estructural con una segmentación pertinente, referencias oportunas y ejemplos convincentes, sino por la coherencia y el hilo conductor que propicia una lectura atenta y constante. El uso del *yo* también es relevante, no habla desde el podio de la cátedra, sino desde las bancas del patio; en ese sentido, la cercanía y los modos de oralidad en el texto son evidentes.

Un texto rigurosamente académico como el de Paredes Morales no debe pasar desapercibido, pues no pretende zanjar los abordajes de *Salón de belleza*, más bien, establece puntos de vista, propone preguntas y nos recuerda que la brevedad es una cualidad (ya no) perdida en la crítica especializada contemporánea.

Tierra de orates

JOSÉ RODRÍGUEZ SIGUAS

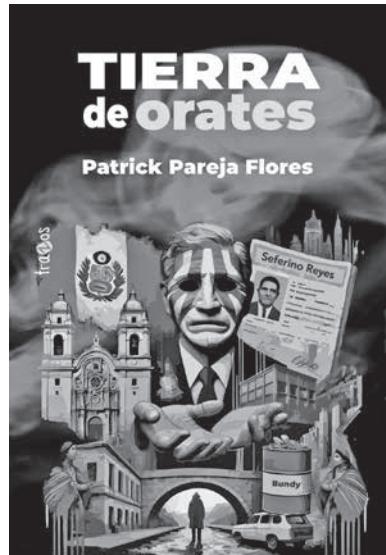
Universidad Científica del Perú / Colegio Nacional Iquitos

jrodriguez@ucp.edu.pe

La narrativa amazónica ha tenido un desarrollo desigual en comparación con otras regiones del Perú, pues ha imperado a menudo la descripción del paisaje como guía. Patrick Pareja Flores (Iquitos, 1985), ha preferido hacer lo contrario. Esto se confirma en *Tierra de orates* (2024), la segunda edición de este libro de quince relatos en el que el hilo conductor nos acerca a un conjunto de personajes que padecen algún tipo de locura, en algunos casos verdaderos locos y en otros solo en apariencia.

Pareja indaga en el ser humano y sus circunstancias, y ha elegido contar sus historias desde el ámbito de lo urbano y no desde lo rural amazónico. De esta manera, adopta una mirada de lo corriente, de lo coyuntural, de lo que le rodea, y ve allí las necesidades sociales y, a partir de ellas, pergeña sus relatos.

En “El país indigente” asistimos a la presencia de un loco que solicita limosna, pero una vez en casa es un tipo cuerdo, que regresa con sus cinco hijos, como si volviera de haber cumplido con la rutina de un trabajo burocrático. En “Buenos días, señor ministro”, se recrea la postura frontal de los maestros ante el representante de la instrucción pública, en una trama en la que se camuflan políticos de baja estopa. En “Un tipo rudo y un estallido en disputa”, Pareja aborda el acoso que sufren las mujeres hoy en día. Los conflictos familiares también son un tema presente en el libro. Por ejemplo, en “Seferino Reyes”, asistimos a la situación de odio que se produce entre dos hermanos: una especie de Caín y Abel modernos. Mientras que, en “Mi abuelo Bundy”, se narra la relación tensa entre el nieto (narrador) y su abuelo, que aun en su condición de adulto mayor sigue piropeando muchachas hasta el punto de acosarlas. Sin embargo, lo que marca un antes y un después, es cuando el pequeño encuentra a su abuelo masturbándose, imagen que no podrá olvidar



Tierra de orates

Patrick Pareja Flores

Trazos

San Martín, 2024, 125 pp.

ni siquiera cuando el abuelo fallece y hay que enterrarlo.

La postura del autor en estos cuentos tiene el propósito de mostrar de manera descarnada cómo un país que se cree goza de una economía sólida aún no ha podido resolver los problemas de las clases desprotegidas, aquellas que viven del día a día, buscando aquí y allá resolver su condición y calidad de vida. Personas que han entendido que, si los poderosos mienten, también ellos pueden hacerlo. De ahí la necesidad de denuncia que recorre los relatos en torno a los distintos problemas sociales que aquejan a nuestro país: corrupción, delincuencia, y un tema vigente, como el acoso físico y psicológico que padecen las mujeres.

En el intento de mostrar lo cívico, en Iquitos es común encontrar en las esquinas a mochileros que realizan malabares con el fin de ganarse algunas monedas. Es lo que ocurre en

“Malabarés”, relato en el que un joven realiza este tipo de arte de manera temeraria con la manipulación del fuego. El narrador reconoce la forma característica del habla del personaje, con el uso de palabras agudas: parceritos, holá, malabarés, fuegó, equilibró. Esto demuestra que Pareja, si bien tiene interés en mostrarnos los problemas de la sociedad, no deja de lado lo formal.

Los personajes de Pareja tienen la locura en las venas, pero en “La tribulación de un loco sentado en mi puerta”, vemos que el tema propuesto presenta un giro interesante, pues la historia narra la convivencia de una familia con un orate que suele dormir fuera de la casa, en la vereda. Es una relación tirante al inicio, pero llevadera después. El narrador cuenta: “Al regresar a las dos de la tarde, luego de recoger a sus hijos del colegio, Meridio Grández, el loco de las tribulaciones que dormía en su puerta, el orate que podía ganar en insultos a un parlamentario, ya no estaba (...). Alfonso Izquierdo y sus hijos sintieron el corazón desocupado. La vereda, el cuarto y el cagadero Meridio, tenían una vacante disponible” (p. 100). El autor, por momentos, parece que echa la culpa a los personajes de los problemas latentes, pero después cambia de postura y nos propone la aparición de un ente mayor que, como titiritero, manipula a los desprotegidos, y allí radica el cuestionamiento del autor. Este último relato no es la excepción: los personajes entienden que el loco de la vereda no es el enemigo a combatir, es más bien una persona que por circunstancias de la vida ha ido a parar allí. El enemigo es otro, la sociedad corrompida.

Tierra de orates conmueve por sus historias, por el cuidado del lenguaje, con metáforas necesarias, no usadas por simple divertimento; pero también molesta, incordia, es decir, todo lo que se espera de un buen libro, y Patrick Pareja lo consigue con creces.

Corazón en trance. Bitácora de una sobreviviente

HAYDITH VÁSQUEZ DEL ÁGUILA

Pontificia Universidad Católica del Perú

a20193883@pucp.pe

Margarita Saona (Lima, 1965), ha escrito un libro desafinante en su composición y contenido, una obra que fluctúa entre el ensayo, el testimonio y la poesía. Su lectura nos sumerge en una montaña rusa de emociones de la cual es difícil salir indemnes, y nos subyuga hasta el punto de terminar con el corazón en la boca, mientras acompañamos a la autora en un recorrido sinuoso por la experiencia más estremecedora que le ha tocado vivir: un trasplante de corazón.

Cargada de honestidad, la autora se despoja de falsos pudores y nos muestra las costuras y cicatrices que le han dejado una marca en la piel, en su conciencia y en su noción de identidad.

En el prólogo, el cardiólogo y ensayista Jochy Herrera habla de Domingo Liotta, pionero de la cirugía de corazón artificial, quien afirmó que el estudio de los ideogramas chinos en lo referente a este órgano revela una fuerte connotación espiritual: “Da como ejemplo el que en chino los fonemas *nacer* y *morir* están representados por un brote de bambú junto al jeroglífico del corazón en evidente alusión al ciclo de las estaciones, el ciclo existencial” (p. 9). Así, descubrimos que estábamos estancados en la edad de la inocencia, porque a pesar de vivir una prolongada adulteza, muchos todavía solíamos pensar con candidez que un “corazón roto” era una simple metáfora y no la cruel verdad que nos muestra Saona: en cualquier momento, el órgano que alumbría la vida con cada pálpito puede terminar cansándose, desfalleciendo; es decir, puede pararse como el tic tac de un reloj que entra en pausa para siempre.

Esta bitácora está colmada de confidencias y reflexiones; emociones y razonamientos; miedos y valentía. Viajamos por una travesía sin un horizonte a la vista, donde lo único que prima es el deseo de llegar a buen puerto, aferrándonos al desenlace feliz: el adiós al latido irregular de un corazón descompuesto y la bienvenida al latido de un corazón saludable.



Corazón en trance
Bitácora de una sobreviviente
Margarita Saona
Peisa
Lima, 2024, 284 pp.

Mientras avanza la lectura comprendemos que el hecho de “morir” adquiere un significado distinto, porque detrás de ese adiós se cierra el ciclo de una vida y se abre otro: el corazón donado es una planta que se ha salvado de una muerte inminente, al fin y al cabo, y busca refugio en un cuerpo nuevo, y ese cuerpo, a su vez, tiene el abono necesario para seguir produciendo la savia que engendra una nueva vida para ambos; el corazón y el cuerpo permutados en una simbiosis única, ideal e increíble.

La inquietante reflexión de que una persona tenga que morir para que otra viva es como un trueque macabro, una pésima broma del destino, pero que llegado el momento de elegir concluimos que más aterradora es la idea de vivir con un corazón desfalleciente cuya única posibilidad de latir sea el estar unido a máquinas artificiales.

Saona se perdona por haber sido ella el receptor y agradece a la persona que se fue, artífice involuntaria, de esa nueva oportunidad que le da la vida. Los nuevos latidos le hacen saber que una parte de ella sigue existiendo en su pecho. Se atreve a enviar una carta a los familiares sin ninguna esperanza de respuesta y conmovida se apresta a celebrar íntimamente cada aniversario: la fecha que el corazón y ella han vuelto a nacer. Pero esa fecha asimismo significa el final de una vida para una familia. Allí, la poesía sirve de refugio a la autora, para poder comprender sus emociones y aquellos sentimientos que no puede esclarecer. Dice: “Pensé / en la promesa / de una vida larga, / pensé / en la vida corta / cuyo corazón / hoy me habita. / Hoy te llevo conmigo, / parte de mí, / como un hijo, / como renacer / y ser uno / y ser dos. / Mi corazón, / tu corazón, / late / y tu vida / me ha dado / nueva vida” (p. 240).

Saona trae a la memoria al filósofo Jean-Luc Nancy, autor del ensayo *El intruso*, que habla del trasplante de corazón que sufrió a los 50 años. Él califica a ese órgano recibido como extranjero y su llegada es una intrusión, porque carece de derecho y de familiaridad, es decir de acostumbramiento. No es una molestia, dice, es una perturbación en la intimidad. Esto implica el cuestionamiento a nuestra noción de identidad. Sentirse dividido y acaso enajenado de nuestro propio ser, cortado por la mitad, desintegrado para siempre de la idea primaria de pertenencia a un solo cuerpo, a una sola alma. Pero, afortunadamente, la sobrevivencia no es solo una cuestión de filosofía. Saona piensa que también es una interconexión con la humanidad. Todos somos sobrevivientes, dice, y solo aprenderemos a valorar la propia vida si valoramos también la vida de los demás. Ella aprendió a vivir con esa conciencia y todos los padecimientos que ha sufrido se han transfigurado en agradecimiento y sabiduría.

La simbiosis

EDGAR NORABUENA FIGUEROA

Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo

edgar.norabuena@unmsm.edu.pe

• Por qué considerándose el hombre el ser más racional del planeta actúa como el más irracional? ¿Qué racionalidad guía a los hombres a destruir su propio planeta? Estas preguntas intentan responderse en las páginas de *La simbiosis* (2024), vigoroso relato de Víctor Silva Alva (Rioja, 1982).

Alberto Centurión Medina, un ingeniero forestal que trabaja para una empresa maderera, es un hombre “incrédulo ante los mitos y leyendas que sobreabundan en las regiones amazónicas” (p. 7), y presente que, en su última incursión a los bosques amazónicos vírgenes para tasar la maderabilidad de los árboles, algo malo le va a suceder. Sin esperar a que su amigo Rafael Moya se libre de asuntos familiares, el protagonista enrumba solo hacia los lejanos bosques. Su experiencia le indica que debe resguardarse de las fieras para pasar la noche, motivo por el cual trepa a un altísimo árbol de caoba entre cuyas ramas, enredándose con las lianas, se queda dormido, para luego, tras un sueño intranquilo (tópico que nos recuerda *La metamorfosis* de Kafka), despertar convertido en un inmenso caoba, el mismo árbol al cual se ha trepado. “Quiso frotarse los ojos para reanimarse, pero al no encontrar respuesta de sus brazos, los miró, y pudo ver las formidables ramas de un impresionante árbol. (...) miró sus piernas y el resto de su cuerpo, pero solo pudo ver las raíces y el grueso tronco de un árbol” (p. 27).

La transformación de Alberto Centurión Medina en Alberto-caoba marca un punto de inflexión en la historia, pues esta no se limita al aspecto físico, sino obra en la forma de percibir, desde su nueva realidad, el mundo, que es el mismo y, a la vez, diferente, porque se ha convertido en la presa, en el recurso a explotar, en el árbol destinado, por su imponente estatura, a ser talado. Su conciencia humana persiste con la esperanza de que se trata de un mal sueño, pero pasan los días y mientras pierde sus facultades humanas, va adquiriendo



La simbiosis

Víctor Silva Alva

Ediciones Lupuna

Tarapoto, 2024, 64 pp.

otras que le permiten comprender el lenguaje de los animales y de las plantas. Se entera así de las peripécias que viven entre sus ramas las aves como el paujil y la pareja de guacamayos que cierto día sale en busca de alimentos.

La transformación continúa hasta convertirse en un viejo árbol, entonces es cuando asume su nueva identidad: “¡Me he convertido en aquel enorme árbol de caoba que encontré la tarde anterior y en el cual pasé la horrenda noche!”, dice (p. 32). Lucha con su racionalidad en el afán de desembarrazarse de aquella imposible transformación que juzga producto de una pesadilla. Así, Alberto, un ingeniero que ha vivido a costa de los recursos de la selva, un ser que se creía inmune a las supersticiones amazónicas, sucumbe a una nueva racionalidad.

En este punto nos hallamos ante el choque de una forma de pensar

que mira a la Amazonía como una enorme despensa de la cual hay que extraer los recursos que ofrece, aunque ello signifique su propia destrucción, versus una racionalidad ecoamigable de extracción equilibrada que aboga por la protección de los bosques. Este conflicto, presente en el protagonista, se resuelve con el cambio de apariencia, es decir, de hombre a caoba, de extractor de recursos a recurso extraído, de depredador consumido a recurso depredado. “Y de pronto se dio cuenta que ahora pertenecía a un mundo diferente, donde los animales y las plantas se comunican entre sí y toda la selva (...) todos estaban íntimamente vinculados, (...) eran una simbiosis” (p. 34).

Esta imprevista realidad lo proyecta a una nueva conciencia y racionalidad que antes desdeñaba. Los animales del bosque acuden a él para servirse de su sombra, de su abrigo, de sus frutos y hasta de su sabiduría; sin embargo, ello no lo libera de los peligros de su antigua racionalidad. Mientras que su amigo, preocupado por su desaparición, lo busca junto con unos ayudantes. Pasan cerca de él sin advertirlo ni reconocerlo. ¿Por qué no lo reconocen? ¿Por qué no escuchan los gritos de Alberto-caoba? Preguntas a las que se suman otras: ¿Cuándo se visibiliza lo invisibilizado? ¿Cuándo se escucha al otro que no soy yo? ¿Cuándo se valora la cultura que no es la mía?

Alberto comparte la misma suerte de la Amazonía: la incomprendión, la indiferencia, la falta de empatía. “Supo que había llegado la hora de su muerte” (p. 60), cuando se asoma el filo de una motosierra tal como sucede con los indefensos bosques. “Entre el estruendo de una terrorífica motosierra y el llanto de todos los árboles y animales (...) Alberto sucumbió, sin poder defender su vida” (p. 62).

El libro se complementa con una serie de ilustraciones en acuarela realizadas por el artista amazónico Fortunato Meza Julián.

La última actriz

MARÍA FERNANDA MORÓN

Pontificia Universidad Católica del Perú

moron.mf@pucp.edu.pe

La última actriz (2024), novela de la filósofa y escritora argentina Tamara Tenenbaum (Buenos Aires, 1989), explora el espacio del deseo, la inseguridad y la obsesión a través de las vivencias de Sabrina y Jana, dos mujeres separadas por el tiempo, pero que encarnan la pasión por el teatro. Tenenbaum toma como eje principal para esta novela el tema de la identidad judía argentina y la búsqueda de un lugar para una comunidad —tanto académica, como religiosa y cultural— que tiene la necesidad de pensarse a sí misma. La autora utiliza como pretexto la historia privada de estas dos mujeres para darnos a conocer la importancia del teatro ídish en la Argentina, en tanto que forma parte de la memoria colectiva de la comunidad judía en dicho país. Esta exploración novelesca termina de obtener su forma al vincularse con una de las puestas en escena de la obra teatral *El Dibuk o Entre dos mundos* del escritor y etnógrafo judío Shloime Anski, que realiza la compañía de teatro amateur de la que forma parte Jana.

La novela se desarrolla en dos tiempos. El primer plano presenta a Sabrina, una académica que prepara su tesis doctoral sobre la historia del teatro, con un enfoque particular en el teatro judío ídish en la Argentina de los años sesenta. Sin embargo, su trabajo se ve obstaculizado por un hecho trágico: el atentado que sufre la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), ocurrido el 18 de julio de 1994, el cual produce la pérdida de documentos cruciales para su estudio. Por otro lado, se nos revela que el mayor sueño de Sabrina era ser actriz, pero no tuvo el talento suficiente para lograrlo: “Empecé a estudiar Artes porque quería ser actriz, pero no sé actuar, de verdad no sé, o sea, de verdad no puedo” (p. 16). Ante este golpe de realidad, decide abrazar la vida académica, en la que, de alguna manera, mediante la investigación, podrá estar cerca del teatro.



La última actriz

Tamara Tenenbaum

Seix Barral

Buenos Aires, 2024, 195 pp.

El deseo por encontrar, aunque sea de manera forzada, a esa actriz que pensaba había en ella, y que no fue ni será, hace que su fracaso se reproduzca en una ficción en su mundo interior. Un lugar en el que se siente cómoda junto con su obsesión. Es en este espacio que puede desear libremente y sentirse a gusto, mientras su vida personal pasa a un segundo plano.

En Sabrina encontramos una voz fresca. Sus monólogos, que a menudo se van por las ramas, intuyen distintas reflexiones sobre el ámbito académico, pero también sobre qué hacer con su existencia. Tenenbaum nos muestra así la intersección entre la vida personal y la investigación histórica, en el contexto de la comunidad judía argentina. Esta forma de entrelazar ideas, pensamientos y sentires es característico en otras obras de la autora como en su ensayo *El fin del amor* (2019). En este, mientras combina argumentos sobre el fin del amor romántico y una nueva mirada al consentimiento, se nos revelan experiencias personales

de la autora que sustentan las hipótesis que plantea.

Mientras que Sabrina lucha con su frustración en el presente, la novela nos transporta al pasado mediante un diario aparentemente recuperado del atentado a la AMIA. De esta forma, se introduce en la historia a Jana, una muchacha que trabaja en la administración del cementerio de la AMIA y cuya vida también gira en torno al teatro ídish. Este rasgo del mundo personal de Jana se emparenta con Sabrina. Además, tienen en común algo más: Jana, al igual que Sabrina, tiene el deseo de ser actriz. Y parece ser que ella sí está más cerca de subir a un escenario: divide su tiempo entre la compañía de teatro y su trabajo como secretaria.

La obra teatral *El Dibuk* sirve como un elemento crucial que conecta las historias de estas dos mujeres. No solo es un objeto de estudio para Sabrina, también se convierte en el reflejo de las luchas internas de ambas. Al mismo tiempo, introduce un concepto fundamental del folklore ídish que Tenenbaum utiliza de forma sutil como metáfora.

El dibuk es el espíritu de una persona muerta que posee o se adhiere al cuerpo de otra persona y lo habita (*Encyclopaedia Judaica*, 2007). En un sentido más amplio, el dibuk puede ser interpretado como los traumas no resueltos o la influencia del pasado en el presente. Así, el teatro ídish, en el que la autora entrelaza a las dos protagonistas, sirve como dibuk para Sabrina y Jana.

Con una prosa sencilla y altamente cautivante, *La última actriz* se sirve como conductos narrativos de estas no-actrices para acercarnos a la tradición del teatro ídish y lo hace a través de una experiencia profundamente humana: habitar el fracaso y reconstruirse, volver a nuestra historia mediante una búsqueda inquietante que propone, por sobre todas las cosas, reescribirnos.

Orbe salvaje y otros cantos celestes

MARÍA JESÚS MAURY

Pontificia Universidad Católica del Perú

mariajesusmaury@gmail.com

*O*rbe salvaje y otros cantos celestes (2024), es el último poemario de Salò Tomoe, poeta trans peruana, nacida en Chancay, en el año 2000. Se trata de una publicación independiente que ha sido editada e impresa por la propia autora. Sus anteriores poemarios son: *El evangelio de Circe* (2023), *Los placeres de la imaginación* (2023) e *Historia general del amor* (2021). A lo largo del trabajo poético de Tomoe se observa algunos tópicos que conversan con el imaginario católico-cristiano, o hacen énfasis en la divinidad y la trascendencia, o exploran el mundo e imaginario del travestismo, su origen como mitología y su naturaleza transformadora. En palabras de la propia autora, se puede plantear su poesía como una respuesta a “¿qué significa lo eterno para una travesti?” (p. XXVIII).

En los cantos de *Orbe salvaje...* la eternidad se experimenta en la voz poética gracias al vínculo con el sujeto amado. Esta unión es misteriosa, más allá y oculta del tiempo común: “donde la hoz de este siglo no podrá pronunciar / tu nombre o mi nombre / he ahí mi corazón” (pp. V-VI). La vida travesti es entonces sublimada por una experiencia tripartita: en, con y de la eternidad. En lo eterno, porque amar le permite encontrarse habitando el infinito, contemplando sus figuraciones y revelaciones; con lo eterno, porque afirma que este infinito está encarnado en el sujeto amado; y de lo eterno, porque ella misma se reconoce eterna, permanente, gracias al amor que vive, toca y es.

En la experiencia que adquiere al recorrer el infinito, la voz poética observa con ecuanimidad diferentes imágenes naturales, en las que organismos, geologías y astros son animados por la fuerza omnisciente del amor: “esconde los más tiernos animales, el amor / hace temblar los cometas y la nieve, el amor / nació junto a la flor más pequeña, el amor / hace pasar el universo en la aguja, el amor” (p.



Orbe salvaje y otros cantos celestes

Salò Tomoe

Publicación independiente

Lima, 2024, 42 pp.

XVII). A esto se adjudican dos agencias trascendentales: el sujeto amado y la persona que ama. El sujeto amado le ha permitido acceder a esta visión del mundo, por ello le dice, más de una vez, “eres tú el amor” (pp. XVII, p. XIX); e incluso “tú has engendrado lo eterno” (p. IX). Para poder vincularse con esta eternidad, la voz poética nombra múltiples veces la muerte, el paso por el fuego, para encontrarse con esta figura amada: “cada animal de la tierra / entenderá que he nacido / para incendiarme en tus dedos” (pp. VI-VII); “y cuando acalle el sonido del tótem delicado / de mi fuerza y me halle en otra isla fabulosa / más allá de esta vida / seguirás siendo tú” (p. XXVII).

Existe una dimensión política inherente en la experiencia travesti que aguarda un mundo mejor, que nos acepte, que nos reconozca: “que hace mil años espero oír la dulce llegada / de la belleza a este mundo” (p. XXIX). De forma íntima, y a la

vez simbólica mediante la muerte, en el más allá donde se desenvuelve el sujeto poético esta experiencia travesti es sublimada gracias a la experiencia de amar. El acto del amor, en este sentido, es una forma de abrir la promesa de lo eterno como la promesa de una vida más allá del cruel presente, una vida acompañada, una vida reconocida. Es en este reconocimiento que se abre la experiencia como ser divina, una “mujer más allá de las mujeres”: “Yo te guardé un paraíso / en el regazo de Dios” (p. VII).

Existe atrevimiento en pronunciar en alto el nombre del infinito. Tanto por la posible acusación de idealización de lo que decidimos sostener como permanente (usualmente con una base moral), como también por la posible irresponsabilidad de embaucarse en fantasía en lugar de dialogar con el mundo material y conflictivo que habitamos. En la apertura hacia la exterioridad, el otro, y la violencia que surge en su encuentro, Emmanuel Levinas devela en la interrogación del infinito, sin embargo, un camino sorprendentemente productivo: “si experiencia significa precisamente relación con lo absolutamente otro —es decir, con lo que siempre desborda al pensamiento— la relación con lo infinito lleva a cabo la experiencia por excelencia”¹. Tomar lo eterno seriamente implica, por tanto, una conversación con lo radicalmente distinto, y abre puertas hacia otras posibles formas de vida y de encuentro. Si bien el poemario de Tomoe asume una posición devota frente al infinito, en esta entrega se permite experimentar también una agencia, imaginación y magia que, precisamente en un presente que reduce cada vez más su horizonte de acción, promete una alternativa, un goce y una trascendencia, desde el amor. Es significativo que este amor sea uno travesti.

¹ Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito*. (Traducción de D. E. Guillot). Ediciones Sígueme. p. 51.

Poesía completa de Blanca Varela

CÉSAR FERREIRA

University of Wisconsin-Milwaukee

cferr@uwm.edu

El nombre de Blanca Varela (Lima, 1926-2009), es un nombre imprescindible en el desarrollo de la poesía peruana y latinoamericana de nuestros días. La publicación de esta edición de su *Poesía completa*, a cargo de la editorial española Visor, es una magnífica oportunidad para leer una obra marcada por una voz poética original de una expresividad singular.

Aunque los inicios de Varela en la poesía se remontan a la segunda mitad del siglo XX, el reconocimiento internacional a su obra —que incluye el Premio Internacional de Poesía Federico García en el año 2006 y el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en el 2007— le llegó relativamente tarde. No obstante, sus comienzos no pudieron ser mejores: su primer libro, *Ese puerto existe*, publicado en México en 1959, traía un elogioso prólogo de Octavio Paz, a quien Varela había conocido años antes en París y quien le dio el título para el libro. Es una lástima que la edición que ahora comentamos no haya incluido esa presentación, pues las palabras de Paz nos brindan una síntesis muy certera sobre la obra de Varela. Dice el mexicano: “Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego de la sal, el amor, el tiempo y la soledad. Y, también, una exploración de la propia conciencia”. Basta leer los versos de “Puerto Supe”, uno de los poemas más logrados de la poeta peruana, para comprobar que las intuiciones de Paz son ciertas.

Varela perteneció en el Perú a la llamada “Generación del 50”, un grupo de escritores del que también formaron parte poetas como Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren. A pesar del auspicioso debut que tuvo su primer libro, Varela publicó sus siguientes poemarios en el Perú, siempre de forma pudorosa. Me refiero concretamente a *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1972) y *Canto villano*



Poesía completa

Blanca Varela

Visor

Madrid, 2023, 347 pp.

(1978). De todos ellos puede decirse que forman parte de una misma búsqueda, vale decir, de un proceso de introspección y autorreconocimiento del “yo” poético que da cuenta de una existencia oscilante en la que conviven el horror y la belleza. Dicho de otra manera, el mundo objetivo y la dimensión subjetiva se fusionan gracias a un continuo movimiento pendular que oscila entre la vigilia y el sueño. Por ese espacio deambula un hablante poético herido y dubitativo, lleno de reclamos y cicatrizes. Resulta significativo, por ejemplo, que siendo el amor un tema recurrente en su obra, los de Varela no parezcan “poemas amorosos” en el sentido más tradicional de la palabra, sino más bien reflexiones o confesiones hechas a partir de ese motivo. Al mismo tiempo, no siempre estamos seguros de si el “tú” al que se dirige el “yo” poético es un hombre, una persona amada, ella misma o si el destinatario de sus reclamos es Lima, la ciudad natal de la poeta. Lo cierto es que un tono doloroso y desgarrador

siempre está presente. Un buen ejemplo de ello es el poema “Vals” de *Luz de día*.

Los libros que Varela publicó en la década del 90 —*Ejercicios materiales* (1993), *El libro de barro* (1993) y *Concierto animal* (1999)— son una reiteración de su poética anterior. Es una poesía que se resiste a aceptar la vida tal y como se presenta, lo que da lugar a una expresión que representa una discreta insurrección cotidiana contra cada acto o fuerza que la niega o, más aún, que apaga el fuego de la imaginación y la memoria. Díríase que la poesía de Varela es una suerte de acto de defensa, una lúcida protesta contra la imperfección de la vida. Sus versos surgen de la certeza que el mundo es un lugar frágil e incierto; por ello, la condición humana mostrará siempre su carácter efímero, lo que da pie a que la existencia se contemplé con una mirada fría y dolida, pero sobre todo sin falsas ilusiones.

Esta nueva edición de *Poesía completa* reúne los ocho libros que Varela publicó en vida, vale decir, todos los mencionados anteriormente y *Falso teclado* (2000). El volumen tiene como novedad la inclusión de seis poemas que aparecieron en dos revistas literarias en los años 60, pero nunca recogidos en sus poemarios. A ellos se suma el poema “Trato golpeo todas las puertas”, publicado por primera vez en 2007 en *Aunque cueste la noche*, una antología a cargo de la Universidad de Salamanca, cuando a Varela le fue concedido el Premio Reina Sofía.

Con la excepción de las novedades descritas, esta edición de Visor respeta la reunión que la poeta hizo en vida de toda su obra. Me refiero a los volúmenes *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida 1949-2000* (Madrid, Galaxia Gutenberg, 2000), así como la edición peruana con el mismo título (Lima, Librería Sur, 2016).

Leer la poesía de Blanca Varela es descubrir una poesía dura y desgarradora, pero, al mismo tiempo, llena de una deslumbrante belleza.

La noche sin alba

DANIEL MITMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

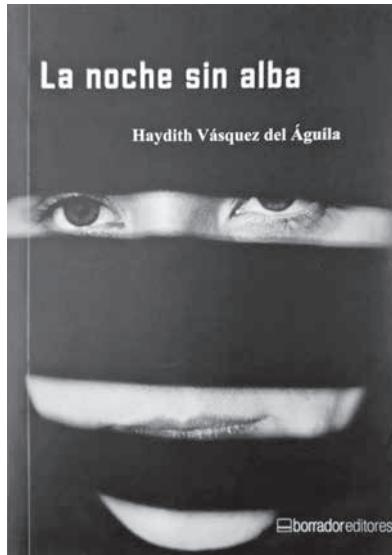
daniel.mitma@unmsm.edu.pe

La primera novela de Haydith Vásquez del Águila (Tarapoto, 1977), *La noche sin alba* (Borrador Editores, 2024), cumple con una de las características principales de este género, no por su extensión sino por sus secretos y enigmas. En *Teoría de la prosa* Ricardo Piglia señala que la *nouvelle* siempre guarda un secreto, el cual es diferente de un enigma: “El enigma puede ser descifrado, permite comprender. El secreto, en cambio, es algo que ha sido sustraído, retirado, alguien lo tiene y no lo dice”, afirma el crítico¹. Así, mientras en el género del cuento lo importante es qué va a pasar, en la *nouvelle* lo importante es lo que ha pasado con un secreto de por medio que nunca se sabrá.

El personaje principal de *La noche sin alba*, Alba Morante, una ingeniería informática, guarda un secreto. “De qué huyes” (p. 109), le pregunta Martín Nieri, su amigo de la universidad, hacia la mitad de la narración. Y alrededor de este secreto que guarda un conflicto se asienta una historia de amor que tiene tanto de romance como de patetismo —como toda historia de amor—, impregnada por la dureza de la realidad laboral y personal, que se filtra en el mundo de Alba. Ella quiere escapar de esa realidad y el mundo virtual es una ventana que le ofrece posibilidades de cortar vínculos con su situación actual, no obstante, terminará envuelta por la fatalidad de la que desea huir. No es una fatalidad que signifique muerte o derrota sino frustración, conformismo. “De qué huyes, Alba” (p. 217), le vuelve a preguntar Martín. No saberlo inyecta tensión a la trama.

Es un factor, además, que suma a la ambigüedad que muestra el personaje, en tanto que se mueve en un mundo interior que la sofoca por sus dudas respecto del amor y la situación de su vida, el inconformismo laboral.

1 Piglia, Ricardo. (2019). *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.



La noche sin alba
Haydith Vásquez del Águila
Borrador Editores
Lima, 2024, 220 pp.

Alba Morante tampoco sabe de qué huye, y ello se verá reflejado en el tránsito que realiza por Tarapoto, Lima y Madrid. Los personajes a su alrededor parecen saberlo, en todo caso hay una mirada compasiva por parte de Martín que resulta opuesta a la personalidad extraña de Rafael Suárez, el español con quien Alba inicia un romance, primero virtual y luego presencial, y que le representa su posibilidad de ruptura con la realidad que la apabulla.

El ritmo de la historia es ágil con el uso de oraciones cortas, con sentidos específicos que intentan contar experiencias más que anécdotas. La sensación de lo vivido por sobre el hecho diegético. Eso se halla en los diálogos por chat que sostienen Alba y Rafael, en las conversaciones que Alba tiene en el trabajo o con su amigo, e incluso en los monólogos en los que examina sus

frustraciones, la posibilidad de su viaje o los momentos felices, aunque intermitentes, de su relación con Rafael. Alba es un personaje que constantemente reflexiona sobre el sentido de las cosas que le suceden y lo que está por ocurrir.

El conflicto principal, sin embargo, deja de funcionar en tanto la complejidad del personaje. Alba, por momentos se pierde en diálogos y acotaciones de un edulcoramiento que fatiga y plaga la historia de romanticismo. “Alegria, música, danza y color le devuelven un fulgor a mi alma” (p. 123); “nos dejamos llevar por la pasión: mezcla de lujuria y deseo” (p. 146). Ese tipo de diálogos rompen la intensidad emocional como intelectual del personaje. “Alonso_Quijano: ¿Ya no querrás volver a saber nada de mí? / Alba77: No lo sé, todo es tan confuso ahora... (...) / Alonso_Quijano: Alba, no me dejes / Alba77: Estoy decepcionada” (p. 73-74). Figuras que no aportan a la introspección que plantea la narradora.

En cuanto a Rafael, hay en este personaje un estereotipo del varón español, con sus jergas y modismos, pero que suenan crudos y lo terminan dibujando como una caricatura. Otros personajes secundarios que aparecen mediante un relato en el que se narra hechos políticos de Tarapoto y pasajes de la vida universitaria de Alba, como la creación de un pasquín para denigrar la vida íntima de los estudiantes, parecen aislados y no terminan por imprimir un carácter que pueda aportar al conflicto.

La noche sin alba intenta desarrollar un conflicto interior y existencial desde la mirada de un personaje femenino, no solo en el tópico amoroso, sino también desde un enfoque profesional y de sentido de la vida, vinculado a ideales y proyectos. Si bien la historia se sostiene sobre un secreto, lo que se nos narra no nos sujeta a la promesa de saberlo, sino que se agota en la posibilidad de que dicho secreto por descubrir ya no importe tanto.

Papá Huayco

VICTORIA GUERRERO PEIRANO

Pontificia Universidad Católica del Perú

victoria.guerrero@pucp.pe

Papá Huayco (2024), de Alfredo Villar, es la historia del cantante Lorenzo Palacios, Chacalón. La novela realiza un retrato casi hagiográfico de su protagonista, un hombre que habitó diversos escenarios sociales y cuya presencia redime a un sector históricamente marginado del Perú. Se trata de un fresco coral que retrata el contexto político y social de los últimos veinte o treinta años del siglo pasado: la migración interna, la toma y autogestión de viviendas en los cerros de la periferia limeña (El Agustino, San Cosme y El Pino, entre otros), el ascenso de una cultura urbana con raíces andinas y de un género nuevo: la chicha y, por último, la crisis económica, el conflicto armado interno y el ascenso del fujimorato.

Papá Huayco supone un trabajo profundo en el lenguaje. La novela inicia con un texto en cursivas, un formato que aparecerá varias veces a lo largo de la novela: “*Suena la bomba, suena la bomba, zumba la tumba, retumba el mundo, rompe las congas, rompe la tierra, guitarra guerrera, borracha chichera (...)* *Sabrosa la rumba que derrumba, la bomba que cumbia*” (p. 7). Se hace uso recurrente de figuras literarias como sinestesias, repeticiones y aliteraciones, precisamente porque una de las propuestas más interesantes de esta novela es el uso del ritmo y la musicalidad que le deben su estilo a los maestros del neobarroco cubano: Lezama Lima, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas.

La novela, al estar escrita desde la emotividad y la hipérbole, toma el estilo colorido y excéntrico del personaje y lo convierte en escritura. En ese sentido, este texto es un homenaje a uno de los grandes narradores de la generación del cincuenta: Oswaldo Reynoso, quien hacía de los personajes de las clases populares un símbolo de belleza y dignidad. Todo aquello que el lenguaje oficial de la literatura les había quitado, Reynoso se los restituía con la poética de su escritura. Otra influencia es el escritor y cinéfilo



Papá Huayco

Alfredo Villar

Fondo de Cultura Económica

Lima, 2024, 240 pp.

colombiano Andrés Caicedo, quien se suicidó a los 25 años, y en cuya cortísima existencia escribió numerosos ensayos, guiones de cine y novelas, y fundó la cinematoteca de Cali. La escritura de Caicedo se alimenta de la cultura popular local y foránea, y sus personajes se internan en mundos irredentos.

Papá Huayco es el registro oral trabajado de manera polifónica. El habla de los primeros personajes muestra sus orígenes andinos mediante el uso de formas propias del castellano andino o, en otros casos, son hablantes bilíngües quechua-castellano: “Antes quel kanka gallo ya disprieto estoí cuatro de la mañana mi buen caldo de mute con cabeza de curdero comendo ente-ritu el hucico como gelatina mascando sos pellejos” (p. 19). La mayoría son migrantes que provienen de Huancaayo y Ayacucho: la madre Olimpia, el cargador de La Parada, el padre. El idiolecto de los personajes es bastante representativo de una época y

de sus diferentes condiciones sociales y materiales, con un vocabulario rico en giros y jergas coloquiales. Luego vendrán los testimonios de Dorita, la esposa; los amigos, los representantes, los presos de la cárcel de Lurigancho y la masa trabajadora en pleno, que se agita y llora ante la música de Chacalón y la Nueva Crema.

Papá Huayco revela un trabajo de investigación que supone reconstruir una escena musical, trazar un perfil de los personajes, integrar mundos disímiles y diversos por los que pasó su protagonista (la calle, la cárcel, la farándula), bucear en viejos DVD, internarse en antiguas revistas y programas de televisión, conversar con managers y con artistas de la gráfica popular. Quiero decir que, detrás de esta novela, existe tanto un trabajo a nivel del lenguaje como un trabajo de indagación y exploración de una época.

Papá Huayco es una novela de goce masculino. Se extraña, por ejemplo, el goce de las obreras, las trabajadoras textiles, las empleadas domésticas, también asiduas a sus conciertos. Pese a ello, Papá Huayco es hablar desde los que siempre han sido silenciados. Alfredo Villar trae al personaje al presente y hace memoria de un tiempo en que la migración habitaba los cerros y barriadas de Lima e imponía un nuevo rostro. En esa época, las distancias de clase y raza eran enormes y tensas.

Finalmente, y a contrapelo de la sensibilidad actual, más apocalíptica y distópica, Papá Huayco está impregnada de utopía, de esa utopía argüediana que late en el poema “A nuestro padre creador Túpac Amaru” y que empieza así: “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos; con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo”.

Chunka ñawpa hawarikuna

RODOLFO SÁNCHEZ GARRAFA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

rodosangarraf@gmail.com

Chunka ñawpa hawarikuna (2024), es el reciente libro de Mario Waranqhamaki (Cusco, 1974), íntegramente escrito en quechua, especie de primera golondrina o wayanay andino que anuncia la llegada de una nueva primavera para el afianzamiento de las identidades originarias en el Perú. Los diez relatos conciernen a un tiempo impreciso que se actualiza. Varios incorporan la presencia de gente foránea, mestizos, sujetos adinerados que pueden contratar gente y que, sintiéndose poderosos, se hacen llamar *apus*, es decir, jefes o patrones. Tales acontecimientos sugieren un orden social que estuvo vigente hasta los años setenta del siglo pasado.

El autor recoge la oralidad tradicional y la sitúa en pleno auge republicano de la hacienda señorial. “Hauch'a qhatuq” (vendedora de comida) narra un acontecimiento luctuoso, el asesinato de un runa (comunero quechua) por orden del hacendado, que está empeñado en apoderarse de más tierras. Solidaridad en la adversidad, observancia de las costumbres en los rituales fúnebres y pulsiones vengativas tiñen el acontecer en las altas tierras de los Andes. En “Bandurria” (instrumento musical de cuerdas), un hacendado abusivo es atacado por un jaguar que le extrae el corazón y se lo come, suceso que tiene ribetes mitológicos, pues, el otorongo en la sierra es un animal mítico que habita las lagunas y ejecuta ciertas formas de sacrificio ritual. Uno de los hijos del hacendado es arrastrado por las aguas de un río; el otro, se vuelve pobre y anda en busca de trabajo; en estas circunstancias hace un largo viaje nocturno, para tocar su bandurria en una magnífica, pero tenebrosa casa hacienda. Por fortuna, este joven, que ya no iba a salir jamás de ese lugar encantado, logra volver a su casa familiar. Los productos con que se le había retribuido por sus servicios se transforman en oro y plata, así su bondad y nobleza lo vuelven un hombre rico.



Chunka ñawpa hawarikuna

Mario Waranqhamaki
Maquinaciones Narrativa
Lima, 2024, 112 pp.

“Manq’o Qhapaq erqe kaynинmanta”, narra pasajes de la infancia del niño héroe que, engendrado por un joven de origen desconocido, es criado en secreto por su madre. El propio padre Sol Wiraqocha pone sus ojos benevolentes en aquel niño y lo protege. A los pocos días de nacido Manq’o, que así fue llamada la criatura, ya hablaba y mostraba gran inteligencia. Crece con rapidez y, una vez joven, realiza diversas proezas, vence al causante de muchos males, comparte sus saberes, hasta que decide dejar el hogar llamado por la alta misión de fundar la ciudad del Sol que hoy conocemos como Qosqo.

En “Mach’aqwa Yawar ch’onqawan”, una especie de rabia canina había atacado al Inka Lloq’e Yupanki, sin que sus médicos y otros sanadores pudiesen auxiliarlo. Empero, un *aysiri* logra curarlo para admiración general, gracias a los poderes curativos de la planta *yawar ch’onqa* (la que chupa la sangre) mezclada con grasa de culebra. Vencer a las enfermedades es atributo extraordinario, reservado a los hombres más sabios.

Los relatos de “Valicha”, “Apu Awsangate”, “Tata Salqantaymanta”, tratan sobre diversas formas en que seres extraordinarios, el hijo de unos buitres y los ancestros deificados que habitan las montañas de los Andes, interaccionan con las sociedades humana y animal en un marco ético previsible. En la adversidad, los humanos pueden guiarse por las advertencias de adivinos y sabios locales, cuya función contribuye al equilibrio y al orden, bajo normas paradigmáticas de vida.

El libro de Waranqhamaki muestra al hombre y a la familia andina en convivencia con seres de los mundos estelar y subterráneo. Esto se aprecia en “Sillq’uru umaqen”, “Urpa mallkiwan” y en “Atoq chhuchikuwan”. Para el poblador andino todo depende de conocer el camino y hallar la entrada que franquea el paso a dominios trascendentales y, si se diera el caso, la salida para un ulterior retorno. Los seres hipernaturales tienen poder de mando sobre los fenómenos de la naturaleza, el rayo, el viento, la lluvia, las nubes, las olas, etcétera, cuyas personificaciones se hallan sometidas a su autoridad. Estos personajes extraordinarios por sí, o acudiendo a otros seres aún más poderosos, como podrían ser el Sol o la Madre Tierra, logran su propósito y viven dentro de una relación de familiaridad que caracteriza al orden general del cosmos.

Para el hombre andino, en estos relatos, lo maravilloso es real y cotidiano. No hay duda sobre la verdad de lo narrado, ni cuestionamiento que lo atribuya a la simple imaginación. Me aventuro a señalar que el estilo literario de los relatos se corresponde con la lógica discursiva tradicional de los pueblos quechua. Hay una oralidad viva en el narrador, que tiene el calor de la cocina doméstica y la voz de los abuelos. De esta manera, los personajes se mueven en contextos arquetípicos que asimilan el sentido de una historia viva, para nada ajena a las relaciones socioeconómicas y ético-políticas de los pueblos andinos.

Poesía en rock

ROGER SANTIVÁÑEZ

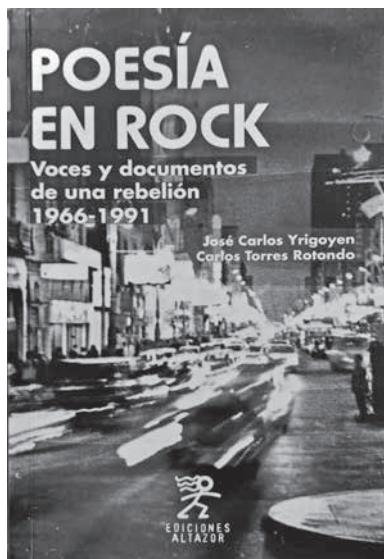
Temple University

royika@hotmail.com

Muy poco se ha escrito sobre la poesía peruana reciente y su historia. Desde la legendaria *Antología de la poesía peruana* (1973) —concretamente su segundo tomo— debida a Alberto Escobar durante la Revolución de Juan Velasco hasta *Espléndida iracundia. Antología consultada de la poesía peruana 1968-2008* (2012), de Luis Fernando Chueca, Carlos López Degregori, José Guich y Alejandro Susti, pasando por el tomo 2 de la *Poesía Peruana. Siglo XX* (1999), de Ricardo González Vigil; el material es escaso.

El libro *Poesía en rock. Voces y documentos de una rebelión 1966-1991* (2024), de José Carlos Yrigoyen y Carlos Torres Rotondo, viene a llenar ese flagrante vacío. En efecto, estamos ante dicha historia contada por sus propios protagonistas: José Rosas Ribeyro, director de la revista *Estación Reunida*, publicada en Lima en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos entre 1966 y 1968, vocero de la organización política militar guevarista Ejército de Liberación Nacional (ELN), partido de Javier Heraud y alrededor de la cual se cohesionó un pequeño, pero significativo grupo de jóvenes poetas: Tulio Mora (que después, en 1977, será pieza fundamental en la reorganización de Hora Zero para su segunda fase), Oscar Málaga y Elqui Burgos. Igualmente integran este coro de voces testimoniales Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz —fundadores del Movimiento Hora Zero en 1970, cuya primera fase duró hasta 1973—, y completan este colectivo: Jorge Nájar, Tulio Mora, Enrique Verástegui, Carmen Ollé, Yulino Dávila, Eloy Jáuregui, Fernando Cañola, Sergio Castillo y quien redacta esta nota, que a la par con Dalmacia Ruiz Rosas militamos en HZ en su segunda fase.

Sobre La sagrada familia (1977-1979), grupo que me tocó fundar con Edgar O'Hara hacen uso de la palabra Carlos López Degregori, Enrique Sánchez Hernani, Dalmacia Ruiz Rosas, Julio Heredia y el autor de esta reseña. Finalmente, en torno al Movimiento Kloaka (1982-1984), aunque con el rebrote en París de Kloaka Internacional en 1986, liderado por José Alberto Velarde, hablan



Poesía en rock
Voces y documentos de una rebelión
1966-1991
José Carlos Yrigoyen
Carlos Torres Rotondo
Ediciones Altazor
Lima, 2024, 464 pp.

sus fundadores Mariela Dreyfus y quien firma este comentario, así como los exmilitantes Enrique Polanco (pintor), Domingo de Ramos, Edián Novoa, Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia y Mary Soto. También intervienen los aliados principales del MK, Dalmacia Ruiz Rosas y José Antonio Mazzotti y, del mismo modo, Bruno Mendizábal, compañero de ruta, casi un militante del MK y Raúl Mendizábal, amigo generacional.

Se trata de un amplio y heterogéneo conglomerado de voces, lo que confiere al libro un carácter plural —en el sentido de sus variados registros de opinión— e interesantemente coral en el cómputo de una sola y total gran expresión a propósito de una historia que, siendo colectiva, está también marcada por la inflexión personal de cada uno de los reunidos.

El libro es una edición corregida y aumentada de un trabajo publicado por Yrigoyen y Torres Rotondo en 2010, con la salvedad de que aquella edición empezaba

con la presencia del poeta *beatnik* Allen Ginsberg —emblema de la generación rock— y su encuentro con Martín Adán en el bar Cordano del Centro de Lima, mencionando el entronque de miembros de la generación peruana del 60 (Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer y Antonio Cisneros) con la movida beat. Se trata, afirmaban sus autores, de centrarse en *los poetas que rockean* y este concepto continúa en la versión actual, entendiendo la frase como una alusión a la actitud rebelde y contestataria que alumbró el espacio de la poesía en el Perú de los 60 y 70. En ese sentido, la señalización al rock en el título se basa en la consideración de la rebeldía del rock fusionada con la insurgencia que encarnaron los colectivos poéticos que conforman el libro.

Yrigoyen y Torres Rotondo nos entregan una brillante historia e interpretación del proceso de la poesía peruana desde fines de los años 50 hasta la aparición de Kloaka, en 1982, pasando por la experiencia horaziana (1970) y la entronización de la poesía conversacional derivada del británico modo (Eliot y Pound), por obra de los principales poetas de la generación del 60. La contribución de los autores, se enriquece con los abundantes pies de página alusivos a historias complementarias a la columna vertebral del corpus textual, configurado por los grupos mencionados, vinculados a otros colectivos como Gleba, Ómnibus – Macho Cabrío, por ejemplo, y/o poetas que no participan en esta suerte de sinfonía, pero son nombrados y comentados, proporcionando así al lector uno de los materiales más completos —en cuanto a data e información— acerca de la historia de la poesía reciente en el Perú.

Mención aparte merece la intercalación fotográfica. El lector tiene la oportunidad de ver a casi todos los protagonistas de esta historia. Se incorporan asimismo importantes documentos como manifiestos, presentaciones de revistas, recortes periodísticos, comunicados, etcétera, material con el cual se puede tener una idea más concreta de aquella rebelión que cubre 25 años de nuestra historia poética aún contemporánea.

HAZ LAS COSAS CON MAESTRÍA

HUMANIDADES

LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Informes:
Escuela de Posgrado
Av. Universitaria 1801, San Miguel,
Lima 32, Perú
Complejo Mac Gregor, piso 8
(511) 6262530 - 6262531
m.literatura@pucp.edu.pe
<http://posgrado.pucp.edu.pe>



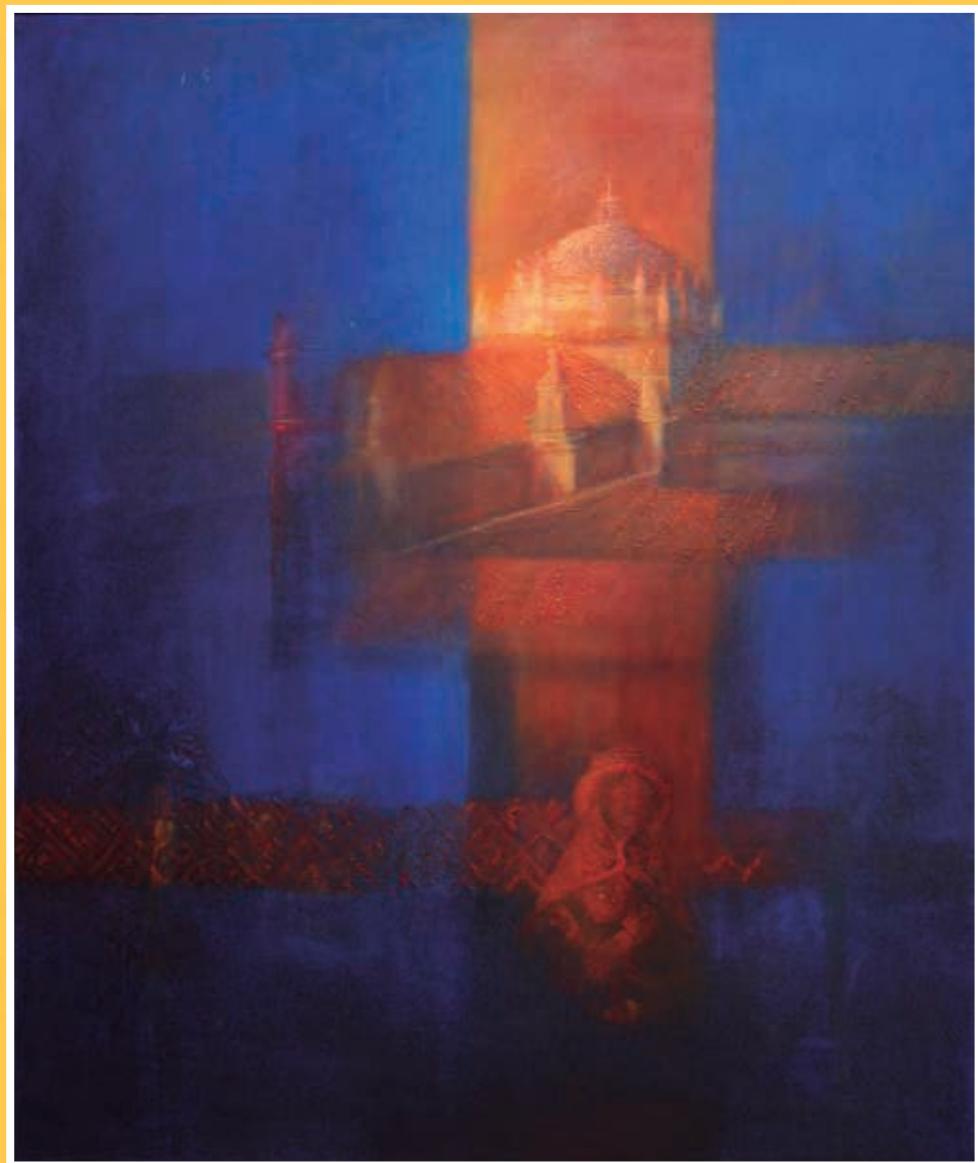
ESCUELA DE
POSGRADO
PUCP



PUCP

ESPiNeLa

Revista de Literatura - PUCP



Tejado multicolor (2009). Óleo sobre lienzo de Yenny Alemán (Puno, 1957).