



# EN LÍNEAS **GENERALES**



## ***En Líneas Generales***

Revista de investigación del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima

N.º 6, diciembre, 2021

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6>

### **DIRECTOR**

Alonso Rabí do Carmo

### **EDITORES INVITADOS**

Profesora Lucía Agostini

Profesor Jorge Florián

Profesor Johnny Gutiérrez

### **COMITÉ EDITORIAL**

Prof. Fernando Hoyos Rengifo

Prof. Juan Luis Orrego Penagos

Prof. Alonso Rabí do Carmo

Prof. Carlos de la Puente Arbaiza

Prof. Fernando Iriarte Montañez

### **COMITÉ EDITORIAL HONORARIO**

Prof. Pedro Luis Barcia (Academia Argentina de Letras)

Prof. Enrique Bruce Marticorena (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Matthew Bush (Lehigh University)

Prof. Manuel Chuts (Universidad Jaume I)

Prof. Carlos Contreras (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. Juan Carlos Galdo (Texas A&M University)

Prof. Luis Hernán Castañeda (Middlebury College)

Prof. Peter Elmore (University of Colorado at Boulder)

Prof. Roberto Forns (Metro State Denver College)

Prof. Leila Gómez (University of Colorado at Boulder)

Prof. José Ignacio López Soria

Prof. María Emma Mannarelli (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Prof. Nelson Manrique (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Prof. José Antonio Mazzotti (Tufts University)

Prof. Wladimir Márquez Jiménez (Regis University)

Prof. Eva Márquez Velandria (Denver School District)

Prof. José Castro Urioste (Purdue University)

© Universidad de Lima  
Fondo Editorial  
Av. Javier Prado Este 4600  
Urb. Fundo Monterrico Chico, Lima 33  
Apartado postal 852, Lima 100, Perú  
Teléfono: 437-6767, anexo 30131  
[fondoeditorial@ulima.edu.pe](mailto:fondoeditorial@ulima.edu.pe)  
[www.ulima.edu.pe](http://www.ulima.edu.pe)

Edición, diseño y carátula: Fondo Editorial de la Universidad de Lima

Imagen de portada: Fondo Editorial

ISSN 2616-6658

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2021-01790

Agradecemos la colaboración de nuestros revisores en esta edición:

Luciana Agostini (Universidad de Lima)

Emilio Bustamante Quiroz (Universidad de Lima)

José Carlos Cabrejo (Universidad de Lima)

Jorge Eslava Calvo (Universidad de Lima)

Sandro Chiri Jaime (Universidad ESAN)

Camilo Fernández Cozman (Universidad de Lima)

Jorge Florián (Universidad de Lima)

Johnny Gutiérrez (Universidad de Lima)

Paolo de Lima (Universidad de Lima)

Carlos López Degregori (Universidad de Lima)

Andrés Piñeiro Mayorga (Universidad de Lima)

Giovanna Pollarolo (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Alejandro Susti (Universidad de Lima)

Selenco Vega Jácome (Universidad de Lima)

# ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <u>PRESENTACIÓN</u>  | 7  |
| <u>EDUCACIÓN Y PANDEMIA</u>  |    |
| Una reflexión sobre el proceso de adaptación a la pandemia en la educación superior / <i>A Reflection on the Process of Adaptation to the Pandemic in Higher Education</i><br><i>Leopoldo Ortiz</i>  | 10 |
| Uso de pausas activas en la modalidad de enseñanza virtual para promover el bienestar emocional en jóvenes universitarios durante el periodo de pandemia / <i>Use of Active Breaks in the Virtual Teaching Modality to Promote Emotional Well-Being in Young University Students During the Pandemic Period</i><br><i>Carolina Lovón Cueva</i> | 21 |
| <u>CUESTIONARIO</u>  |    |
| El COVID-19 y la salud de los jóvenes. Tres preguntas a la psiquiatra Liliana Alva / <i>COVID-19 and the Health of Young People. Three Questions to the Psychiatrist Liliana Alva</i><br><i>Luciana Agostini</i><br><i>Jorge Florián</i><br><i>Johnny Gutiérrez</i>  | 34 |
| <u>CULTURA</u>   |    |
| Las representaciones simbólicas de la mujer en quechua / <i>The Symbolic Representations of the Woman in Quechua</i><br><i>Jessica Jasmín Ochoa Madrid</i>   | 38 |
| La nostalgia prístina y la vulnerabilidad de las trabajadoras domésticas en Roma, de Alfonso Cuarón / <i>The Pristine Nostalgia and the Vulnerability of Domestic Workers in Roma, by Alfonso Cuarón</i><br><i>Martin Camps</i>  | 50 |

**LITERATURA**

El barrio como vestigio del pasado en la narrativa peruana moderna:  
*Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*,  
 de Augusto Higa / *Neighborhood as a Trace of the Past in Peruvian Modern*  
*Narrative: Barrio de broncas, by José Antonio Bravo, and Final del Porvenir,*  
*by Augusto Higa* 66  
*Alejandro Susti*

Violencia política y memoria restaurativa en *Redoble por Rancas*,  
 de Manuel Scorza / *Political Violence and Restorative Memory*  
*in Redoble por Rancas, by Manuel Scorza* 85  
*Amal Ait Nani*

El devenir del deseo. Análisis de *En busca de Aladino*, *El goce de la piel*  
 y *Capricho en azul*, de Oswaldo Reynoso / *The Becoming of Desire. Analysis*  
*of En busca de Aladino, El goce de la piel and Capricho en azul,*  
*by Oswaldo Reynoso* 107  
*Judith Paredes Morales*

Un acercamiento a la visión del amor en la poesía de Carlos López Degregori:  
 el caso de "Asunta" de *Cielo forzado* / *An Approach to the Image of Love*  
*in the Poetry of Carlos López Degregori: The Case of "Asunta"*  
*from Cielo forzado* 119  
*Selenc Vega Jácome*

La argumentación en *Valses y otras falsas confesiones*, de Blanca Varela  
 / *Blanca Varela's Argumentation in Waltzes and Other False Confessions* 126  
*Camilo Fernández Cozman*

Diamela Eltit: categorías metafóricas, interacción comunicativa  
 y memoria en *El Padre Mío* / *Diamela Eltit: Metaphorical Categories,*  
*Communicative Interaction and Memory in El Padre Mío* 135  
*Edith Pérez Orozco*

**ENTREVISTA**

Entrevista a Juan Villoro / Apuntes para un elogio del ornitorrinco  
 / *Interview with Juan Villoro / Notes for a Platypus Story* 148  
*Alonso Rabí do Carmo*

**RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS**

*Ríos de sangre. Auge y caída de Sendero Luminoso* (2021), de Orin Starn  
 y Miguel La Serna 160  
*Javier Díaz-Albertini*

Índice

|  |     |
|--|-----|
| <i>César Vallejo: un poeta del acontecimiento</i> (2021), de Víctor Vich<br><i>Paolo de Lima</i>   | 165 |
| <i>Capitalismo de plataformas</i> (2018), de Nick Srnicek<br><i>Fernando García Blesa</i>  | 170 |
| <i>¿Cómo aprendemos? Una aproximación científica al aprendizaje y la enseñanza</i> (2020),<br>de Héctor Ruiz Martín<br><i>Mónica Lucía Soto del Águila</i> | 174 |
| <i>El bufón se arrellana en el trono. Verdad, posverdad y democracia</i> (2021),<br>de Sebastián García Marengo<br><i>Alonso Rabí do Carmo</i>             | 178 |
| <b><u>DATOS DE LOS AUTORES</u></b>   | 181 |
| <b>CÓDIGO EDITORIAL</b>  |     |
| <b>NORMAS DE PUBLICACIÓN</b>   | 186 |
| <b>CONVOCATORIA</b>  | 188 |

# Presentación

**B**ienvenidos a la edición 6 de *En Líneas Generales*. Sin duda alguna, la pandemia del COVID-19 ha sido uno de los hechos que ha cambiado más radicalmente nuestras vidas en todo orden de cosas: desde la limitación del contacto social hasta el hecho de extremar medidas de higiene como nunca antes, pasando por las restricciones de movilidad y, naturalmente, el estrés y la zozobra que un fenómeno de esta naturaleza produce.

Uno de los sectores que más ha sentido la necesidad de cambio y adaptación ha sido el laboral. Y dentro de este, el campo de la educación tanto escolar como superior que se vio obligado a adoptar sobre la marcha cambios urgentes para poder seguir operando. Así, la fuerza de las circunstancias motivó la aplicación de un sistema de clases virtuales para hacer frente a la prohibición de eventos y reuniones.

Dos colegas de nuestra casa, los profesores Leopoldo Ortiz y Carolina Lovón Cueva, abren esta edición con sendas reflexiones sobre lo que ha significado esta emergencia sanitaria en términos de adaptabilidad, de impacto en la vida de los jóvenes y de cambio para las perspectivas de la relación con los estudiantes. Ortiz se centra en el proceso de adecuación de las universidades ante esta coyuntura; Lovón Cueva extiende una mirada sobre el uso beneficioso de las pausas activas durante la pandemia.

Este primer bloque dedicado al COVID-19 en el ámbito educativo se cierra con un breve cuestionario ideado por los profesores Luciana Agostini, Jorge Florián y Johnny Gutiérrez, que responde con rigor y concisión la destacada psiquiatra Liliana Alva. Las tres preguntas giran en torno al impacto de la emergencia sanitaria en la vida de la población joven de nuestro país, grupo al que pertenecen, por cierto, muchos de nuestros estudiantes.

En la sección Cultura hay dos artículos de interés. Es sabido que las lenguas cumplen un papel fundamental en la modelación de la cultura y en el ordenamiento conceptual

del universo de cada comunidad. Guiada por ese principio, la profesora Jessica Jasmín Ochoa Madrid discurre en torno a un tema fascinante: la representación simbólica de la mujer en la lengua quechua, donde se hallarán, entre otros aportes, sugerentes y sorprendentes asociaciones con la naturaleza.

El profesor Martin Camps, de la University of the Pacific, en California, nos entrega un agudo ensayo en el que examina diversos aspectos de la sociedad mexicana contemporánea, como las jerarquías de clase y la ciudadanía de sectores vulnerables a partir de la película *Roma*, del laureado cineasta mexicano Alfonso Cuarón, una muestra más de que, desde el arte, se pueden construir miradas críticas sobre el entorno social.

En la sección Literatura, comenzamos con un artículo del profesor Alejandro Sustí, en el que se analiza la representación urbana a partir de la idea de “barrio” (esa suerte de sociedad a escala) en dos obras paradigmáticas de la narrativa moderna peruana: la novela *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*, de Augusto Higa, dos textos que constituyen verdaderos hitos en la plasmación del sentido y el efecto que los espacios urbanos tienen en la vida de sus habitantes.

Desde Marruecos, la profesora Amal Ait Nani muestra ser una atenta lectora de la obra narrativa de Manuel Scorza, figura algo olvidada de nuestra tradición novelística. En su lectura de *Redoble por Rancas*, acaso el texto más célebre de Scorza, Ait Nani traza las coordenadas que permiten vincular esta importante novela con la violencia política y la necesidad, cada vez más urgente, de promover la memoria.

La profesora Judith Paredes Morales nos acerca a algunos textos poco estudiados de Oswaldo Reynoso: *En busca de Aladino*, *El goce de la piel* y *Capricho en azul*. La lectura es guiada desde el concepto del deseo y las implicancias que este tiene en el contexto del amor homoerótico. Un acercamiento necesario y que aclara en muchos sentidos la lectura y el significado de la valiosa (y disidente) obra de Reynoso.

El profesor Selenco Vega Jácome analiza con detenimiento la manera en que se presenta y representa el tema del amor en la poesía de Carlos López Degregori, destacado poeta peruano de la generación del 70, dentro de la cual ocupa un lugar entre los insulares. A partir de un poema de *Cielo forzado*, Vega Jácome teje y desteje una aproximación crítica a este fascinante asunto.

Blanca Varela es sin duda la poeta peruana más importante de todos los tiempos. Existe un amplio consenso alrededor de esta idea. El profesor Camilo Fernández Cozman, conocedor de su gran obra, se interna en ella para brindarnos un análisis sobre la presencia y el funcionamiento de diversos mecanismos argumentativos en la poética de esta notable representante de la generación del 50.

La docente Edith Pérez Orozco aborda la obra de la chilena Diamela Eltit, que destaca por un hondo experimentalismo narrativo, así como por un acercamiento metafórico a la historia chilena y sus picos de violencia. Pérez Orozco desentraña los vericuetos de



la memoria y sus representaciones en uno de los textos más relevantes del corpus que conforma la obra de Eltit: *El Padre Mío*.

El bloque se cierra con una extensa conversación con el escritor, periodista y ensayista mexicano Juan Villoro, autor de una sugerente teoría para explicar el carácter híbrido de la crónica latinoamericana: “el género ornitorrinco”. Durante esta conversación, el escritor habla también de la identidad mexicana, de su vocación por la escritura y de grandes figuras de su tradición, como el poeta Ramón López Velarde y Juan Rulfo, el inolvidable autor de *Pedro Páramo*. Esta edición finaliza con nuestra acostumbrada sección de comentarios bibliográficos.

# Una reflexión sobre el proceso de adaptación a la pandemia en la educación superior

---

## A REFLECTION ON THE PROCESS OF ADAPTATION TO THE PANDEMIC IN HIGHER EDUCATION

Leopoldo Ortiz  
Universidad de Lima  
alortiz@ulima.edu.pe

### RESUMEN

La pandemia originó la mayor interrupción de los sistemas educativos de la historia de la humanidad. Afectó a casi 1600 millones de estudiantes en más de 200 países. Los cierres de escuelas, instituciones y otros espacios de aprendizaje han afectado a más del 94 % de la población estudiantil mundial. Esto ha traído cambios profundos en todos los aspectos de nuestras vidas. Las políticas de distanciamiento social y movimiento restrictivo han perturbado significativamente las prácticas educativas tradicionales. La necesidad actual es innovar e implementar sistemas educativos alternativos y estrategias de evaluación. La pandemia nos ha dado la oportunidad de allanar el camino para introducir el aprendizaje digital. Se revisan los cambios en la pedagogía digital que se han dado en respuesta a la pandemia. Se aborda el desafío que significa lograr el equivalente a un proceso de aprendizaje de diez años en unos pocos meses. Desde la mirada hacia la pedagogía en la educación superior como una arena de experimentación del desarrollo humano, se evalúan las características de una disciplina habilitada digitalmente y su alineación con las teorías del desarrollo humano. Considera que las oportunidades generadas por la transformación digital y los procesos de desarrollo humano son adecuadas para facilitar nuevos enfoques en la práctica académica de la educación superior.

**PALABRAS CLAVE:** educación, innovación educativa, aprendizaje, competencias conversacionales

### ABSTRACT

The pandemic has caused the most tremendous disruption of education systems in human history. It has affected nearly 1,6 billion students in more than 200 countries. The closing of schools, institutions, and other learning spaces has affected more than 94 % of the world's student population. This has brought profound changes in every aspect of our lives. Policies of social distancing and restrictive movement have significantly disrupted traditional educational practices. The current need is to innovate and implement alternative education systems and evaluation strategies. The pandemic has allowed us to pave the way for digital learning. This article reviews changes in digital pedagogy that have taken effect in response to the pandemic. It addresses the challenge of achieving the equivalent of a ten-year learning process in a few months. From the view that pedagogy in higher education is an arena of experimentation of human development, the characteristics of a digitally enabled pedagogy and its alignment with theories of human development, are evaluated. It believes that the opportunities generated by digital transformation and human development processes are appropriate to facilitate new approaches in the academic practice of higher education.

**KEYWORDS:** education, educational innovation, learning, conversational skills

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5587>

Recibido: 14.5.2021 / Aprobado: 26.7.2021

La pandemia ha hecho posible un cambio al que las universidades tradicionalmente se han resistido: implementar una estrategia digital en sus procesos de enseñanza y aprendizaje (Anderson, 2020). Lo que —se supone— se implementaría en años se ha tenido que realizar en solo meses. A todas luces, se da la primera condición que el profesor de Harvard John Kotter (2002) sostiene: para que los cambios en las organizaciones se desencadenen se necesita, como un primer paso, generar un sentido de urgencia en todos sus miembros, en contraposición a un estado de complacencia que más bien tiende a mantener el *statu quo*. Ahora, desde que todo este cambio se relaciona con la evolución de la tecnología, nos parece razonable referirnos al cuerpo de conocimiento que se ha generado en el campo del gobierno de las tecnologías de la información, que sigue más bien un enfoque holístico en lugar de uno especializado, como se podría presumir de manera equivocada.

Esto también es consistente con lo que Kotter (2002) nos dice: para que los cambios se consoliden no es suficiente con implementar un proyecto que solo se concentre en un aspecto de la problemática, sino en múltiples proyectos relacionados que aborden todos los aspectos de dicha problemática de manera oportuna y coordinada. Aquí, Henriques *et al.* (2020) explican que estos aspectos incluyen siete habilitadores o catalizadores, como se les denomina. Primero, principios, políticas y sistemas de trabajo que establezcan el marco legal de los cambios. Segundo, estructuras organizacionales que redefinan la manera en que las personas interactúan. Tercero, procesos que rediseñen la forma como se hacen las cosas. Cuarto, cultura, ética y comportamiento que cambien los valores y creencias de las personas. Quinto, información como elemento cuyo flujo soporta la realización de los procesos. Sexto, servicios, infraestructura y aplicaciones como herramientas que facilitan y hacen más eficiente la ejecución de acciones. Y, séptimo, personas, habilidades y competencias, pues son las personas quienes finalmente conforman las organizaciones y desarrollan acciones dentro de ellas.

En conclusión, se requiere que las organizaciones implementen proyectos, como vehículos del cambio organizacional, que cubran estos siete habilitadores de manera coordinada e integrada, si es que se pretende maximizar las posibilidades de éxito en los emprendimientos de cambio. En ese sentido, y solo desarrollando algunos ejemplos de manera no exhaustiva, no es suficiente capacitar a los profesores en las herramientas tecnológicas que van a usar en el desarrollo de sus sesiones de clase virtuales. También será necesario, por ejemplo, asegurarse de que dispongan de una infraestructura tecnológica mínima, como computadoras portátiles con mayor capacidad de procesamiento y pantallas táctiles, un ancho de banda de internet mínimo, conexión al enrutador vía alámbrica, pizarras electrónicas y sistemas de gestión de aprendizaje (LMS, por sus siglas en inglés de *learning management system*) que incorporen o se integren con herramientas que faciliten la interacción y la participación de los estudiantes, de forma que estos tengan un rol más activo durante las clases.

Igualmente, podría ser útil establecer alguna norma legal que condicione a los estudiantes a disponer de elementos mínimos como el micrófono y la cámara digital que les permitan tener una participación adecuada en el aula. Por otro lado, las formas como se hacen las cosas o los procesos deben ser reevaluados porque virtualizar no significa simplemente trasladar lo que se hacía en la presencialidad hacia los entornos virtuales. Más bien, significa aprovechar la nueva situación creada por la pandemia para implementar innovaciones educativas que ya se han venido desarrollando desde antes y que ahora cobran mayor importancia. Un reto al que nos enfrentamos es cómo generar y mantener el compromiso y motivación de los estudiantes en las clases. Una de las formas más efectivas de hacer eso es aplicando estrategias pedagógicas que coloquen al estudiante en el centro del proceso de enseñanza-aprendizaje como el aprendizaje activo, el aula invertida o el marco de trabajo EduScrum, donde los docentes nos convertimos más en facilitadores del aprendizaje. Lo anterior se reforzará si la información de buenas prácticas y lecciones aprendidas en la práctica pedagógica está disponible y es fácil de consultar a través de medios y herramientas virtuales, y también en forma de comunidades de aprendizaje, en espacios donde los docentes compartan sus experiencias tanto de lo que les funcionó como de lo que no. Las estructuras organizacionales definen cómo se relacionan las personas, facilitan o dificultan la coordinación entre ellas, y además condicionan su nivel de autonomía en sus acciones.

Normalmente, la estructura organizacional es uno de los elementos más difíciles de revisar y modificar, pues hacerlo implica cambios en el nivel de poder de los directivos de las organizaciones. Sin embargo, la práctica del desarrollo organizacional nos ha demostrado en los últimos años que la agilidad organizacional, entendida esta como la capacidad que tienen las organizaciones para adaptarse a cambios en su entorno, se encuentra en aquellas que tienen estructuras organizacionales más planas y menos jerárquicas, donde se empodera más a sus miembros para, por ejemplo, innovar y tomar decisiones. Así tenemos a las grandes empresas de tecnología actuales como Google, Apple, Microsoft, Amazon y Facebook, las cuales mantienen una actitud permanente hacia la mejora continua. Muy conocida es la política de Google por la que sus empleados pueden disponer de hasta un 20 % de su tiempo para proyectos personales, lo que es una fuente de importantes innovaciones. En todo caso, las organizaciones deben discernir acerca de cuáles de sus áreas deben mantener estructuras organizacionales más orientadas al control y a asegurar sus resultados actuales, y cuáles pueden apostar por estructuras que otorguen más libertad y que posibiliten la innovación que les permita adaptarse a los cambios en el entorno.

Hemos dejado adrede el elemento de la cultura, ética y comportamiento al final porque suscribimos lo que sostiene Kotter (2002), en el sentido de que la cultura, entendida como las creencias y valores de las personas, es lo último que cambia, lo más difícil de modificar y lo más difícil de mantener, pues muchas veces se dan regresiones en

los procesos de cambio en las organizaciones. Ahora bien, nos podríamos cuestionar cuál es la importancia de este elemento. Para responder a dicha cuestión, Terentim y Gonçalves (2020) señalan que las personas normalmente tomamos decisiones por debajo de nuestra línea de racionalidad, vale decir, sin pensar, en un impresionante 90 % de las oportunidades, y solo un 10 % está por encima de esta línea. Dicho de otra manera, solo el 10 % de nuestras decisiones son tomadas desde la racionalidad y la estrategia; mientras que un 90 % de nuestras decisiones se producen en automático, basadas en lo que somos, en nuestras creencias y valores, en nuestra cultura. Para reforzar el sustento de la importancia de la cultura, digamos que es esta la que condiciona fuertemente el comportamiento de las personas en una organización, y la cultura es, a su vez, fuertemente condicionada por los elementos mencionados y revisados previamente: la estructura organizacional, los procesos, las normas, la información, los sistemas y las habilidades de las personas.

En ese sentido, reiteramos que una estrategia de cambio en una organización debe considerar todos estos elementos en un enfoque holístico, probablemente no solo a través de un proyecto, sino en un conjunto de proyectos relacionados y coordinados entre sí. Un diseño de cultura organizacional implica hacernos tres preguntas. Primero, qué objetivos estratégicos queremos lograr. Segundo, qué acciones deben llevar a cabo las personas para alcanzar dichos objetivos. Y, tercero, qué principios y valores se requiere que las personas cultiven e incorporen en ellas para emprender y sostener dichas acciones en el tiempo.

Entonces, si queremos que nuestras instituciones educativas se adapten a la nueva realidad impuesta por la pandemia, podríamos plantearnos algunas preguntas como las siguientes: ¿cómo hacemos para condicionar la innovación en nuestros docentes?, ¿qué creencias y valores que ellos tienen actualmente bloquean la innovación y que, por tanto, necesitan desaprender?, ¿cuáles son las nuevas creencias y valores que ellos necesitan aprender?, ¿qué tipo de estructura organizacional condicionaría mejor esta cultura?, ¿cuáles serían los procesos óptimos para lograr esos objetivos?, ¿existen normas legales que inhiben lo que queremos lograr como objetivos?, ¿cuál es la información que se requiere que los actores del cambio dispongan?, ¿la tienen disponible de manera fácil y oportuna?, ¿contamos con la infraestructura y las herramientas necesarias para lo que queremos lograr?, ¿los sistemas de gestión de personas, la selección, contratación, formación, incentivos, amonestaciones, promociones y despidos refuerzan los comportamientos que buscamos en las personas o los inhiben?, ¿las personas están adecuadamente capacitadas o tienen el suficiente nivel de calificaciones para lograr lo que estamos buscando?

Estas son algunas de las preguntas que nos podemos plantear para reflexionar sobre qué podríamos hacer para liderar y gestionar un proceso de cambio que nos lleve a adaptarnos a la nueva realidad. Ahora bien, si vemos con más detalle lo que significa

condicionar el aprendizaje de los actores del cambio, Echeverría (2009) sostiene que los resultados que nosotros obtenemos como personas, equipos u organizaciones dependen no solamente de las acciones que realizamos, sino, y sobre todo, de lo observadores que somos. Entendemos el concepto de observador como la forma en que los seres humanos interpretamos la realidad, concepto que nosotros relacionamos con la cultura. En ese sentido, refuerza la idea de que es fundamental cambiar la cultura de las personas, y en este caso también la de los equipos y las organizaciones. Pero también remarca que existe otro elemento igualmente importante que hay que considerar: el sistema en el cual se desenvuelven las personas y los equipos. Se refiere a la organización que incorpora los elementos ya mencionados más arriba: sus normas, su estructura, sus procesos, la información de la que dispone, su gente y sus habilidades, así como sus sistemas e infraestructura. Por tanto, se refuerza la necesidad de tener un enfoque sistémico en los planteamientos de cambio que vayamos a hacer para adecuarnos y responder al desafío que nos plantea la circunstancia actual.

Usando sus términos, podríamos resumir que se trata no solo de cambiar las acciones, sino también el observador y el sistema. En esta parte de nuestra reflexión, queremos revisar una experiencia de innovación educativa llevada a cabo por el físico hindú Sugata Mitra (2020), quien se dedicaba la ingeniería de *software* y que en 1999 realizó un experimento llamado un “hueco en la pared”. En este comprobó que los niños pobres de la India podían aprender por sí solos si simplemente se les daba algunos elementos como una computadora conectada a internet, con un contenido por ser explorado y un entorno colaborativo basado en motivación y admiración del trabajo de los estudiantes. Los resultados que logró con su estudio, que fue replicado muchas veces, fueron excepcionales y nos proporcionan una evidencia de nuevas formas pedagógicas mucho más potentes y, sobre todo, atractivas y motivadoras para los estudiantes. Su emprendimiento se cristalizó en el llamado proyecto SOLE (*Self-Organized Learning Environment*, por sus siglas en inglés) presente en varios países del mundo, incluidos algunos de Latinoamérica como Argentina. Esta experiencia muy bien podría ser evaluada para su aplicación en este entorno de virtualidad que nos ha impuesto la pandemia.

Pero ¿en qué consiste este enfoque? Damos más detalles a continuación. ¿De dónde viene el tipo de aprendizaje que manejamos hoy en las escuelas? Según Mitra (2020), viene del antiguo Imperio británico, hace unos trescientos años. Él se preguntó cómo hicieron para gestionar semejante imperio con la tecnología de la época: sin computadoras, sin teléfonos, con papeles escritos a mano y con viajes en barco. Crearon una computadora global hecha de personas que aún está con nosotros hoy: la máquina burocrática administrativa. Para mantener esa máquina funcionando se necesitan muchas personas. Y crearon otra máquina para crear estas personas: la escuela, la que produciría a las personas que luego formarían parte de la máquina burocrática administrativa, quienes debían ser idénticas entre ellas. Tenían que saber tres cosas: escribir con buena

caligrafía, porque los documentos se escribían a mano; saber leer; y ser capaces de hacer cálculos matemáticos mentalmente. Debían ser tan idénticos que se podría tomar a uno de ellos de Nueva Zelanda y llevarlo a Canadá, donde podía ser operativo de manera instantánea. Los victorianos fueron grandes ingenieros. Idearon y crearon un sistema tan robusto que sigue aún con nosotros: la escuela, que sigue formando personas idénticas para un imperio que ya no existe.

Y, entonces, ¿qué hacemos con ese diseño que produce personas idénticas? ¿Qué haremos después si ya no vamos a usar tal diseño? Según Mitra (2020), las escuelas como las conocemos son obsoletas. No dice que no sirvan, pues opina que el sistema educativo está maravillosamente construido, solo que ya no lo necesitamos más porque es anticuado. Se pregunta qué tipos de trabajos tenemos hoy. Ahora las computadoras que se encuentran por millones en las oficinas van reemplazando cada vez más a los empleados idénticos. Las personas que usan esas computadoras ya no necesitan escribir a mano ni hacer cálculos matemáticos en su mente, pero sí requieren ser capaces de leer, y hacerlo discerniendo la información que reciben. Eso es hoy. No obstante, no tenemos certeza de cómo serán los trabajos del futuro. Lo que sí sabemos es que trabajarán desde cualquier parte, en cualquier momento y en lo que quieran. Mitra (2020) se hace varias preguntas: ¿cómo la escuela de hoy los preparará para ese mundo?, ¿cómo serán los trabajos del futuro?, ¿cómo será la escuela mañana?, ¿será que ya no necesitaremos ir a la escuela?, ¿será que cuando necesitemos saber algo podremos conseguir ese conocimiento en pocos minutos? Y nos suelta una pregunta devastadora de Nicholas Negroponte: ¿será que vamos a un futuro donde saber será obsoleto?

Eso es terrible, comenta. Somos *Homo sapiens*, saber es lo que nos distingue de los simios. Por otra parte, sostiene firmemente que la motivación es clave en la escuela. Así, son cuestiones fundamentales el decir “guau”, mostrar sorpresa y saludar el aprendizaje que van logrando nuestros estudiantes.

¿Qué opina sobre las evaluaciones? Para eso se apoya en la evidencia proporcionada por la neurociencia. Nuestro cerebro reptiliano, cuando se siente amenazado, apaga todo lo demás; se apaga la corteza prefrontal, que es la parte que aprende. Si los exámenes son vistos como amenazas y se los aplicamos a nuestros estudiantes, les hacemos apagar sus cerebros y luego les decimos “¡hazlo bien!”. Visto así, definitivamente no les estaríamos dando las mejores condiciones para aprender. Reflexiona y se cuestiona: ¿por qué crearon un sistema así? Porque era necesario. Hubo una época, la de los imperios, cuando las personas necesitaban sobrevivir bajo amenaza. Si estás solo en una trinchera y sobrevives, estás bien, estás aprobado. Si no sobrevives, estás desaprobado. Pero la época de los imperios ya se acabó.

¿Qué sucede con la creatividad en nuestra época? Hoy necesitamos desplazar el foco de la amenaza al placer, nos plantea Mitra (2020). Y esto se alinea con lo que

proponemos más arriba en torno a la innovación. No podemos innovar desde el miedo al estar amenazados. Nos invita a mirar el aprendizaje como el producto de la autoorganización educacional. Si se permite que el proceso educativo se autoorganice, entonces, emerge el aprendizaje. No se trata de hacer que el aprendizaje suceda, se trata de dejar que suceda, sostiene. Esto implica un cambio radical en nuestro observador. Implica abrazar el valor de la confianza, creer genuinamente que nuestros estudiantes pueden aprender por sí solos. El profesor pone en marcha el proceso de aprendizaje, y luego da un paso atrás, se retira a mirar con asombro cómo el aprendizaje sucede. Esto, igualmente, implica un cambio en nuestro observador: pasamos de ser instructores, dadores de conocimientos, a ser facilitadores del aprendizaje. Pero ¿cómo sabemos que ocurre el aprendizaje? Existen evidencias de que con este enfoque los estudiantes aprenden temas con diez años de adelanto. En nuestra experiencia, por lo que hemos visto en los últimos años, los estudiantes tienen un potencial mayor de lo que nosotros creemos que tienen. Eso implica la necesidad de un plan de estudios de grandes interrogantes.

El hombre primitivo se hacía esas preguntas: se recostaba en la noche a mirar el cielo y se preguntaba qué eran esas lucecitas allá arriba. Hemos perdido la capacidad de hacernos esas preguntas. Las hemos reducido a la tangente de un ángulo. Pero eso es aburrido. Lo atractivo sería contar una historia como esta: "Si un meteorito se acercara a la Tierra, ¿cómo sabrías si va a chocar con ella o no?". Por tanto, los docentes debemos dominar el arte de hacer preguntas que generen interés y movilicen a nuestros estudiantes hacia la investigación y al descubrimiento del conocimiento por su propia cuenta. ¿No se trata acaso de que ellos desarrollen la capacidad de aprender y que se conviertan en eternos aprendices y que practiquen el aprendizaje de por vida, que les habilite para la adaptación y para mantenerse vigentes? Los estudiantes nos podrán preguntar: "¿Cómo voy a saber si el meteorito chocará con la Tierra?". Y solo tendremos que decirles: "Hay unas palabras mágicas. La tangente de un ángulo". Y nada más. Y los dejamos solos. Ellos se encargarán de averiguar el resto. Y nos manifiesta su deseo: diseñar el futuro del aprendizaje soportando a todos los estudiantes del mundo, aprovechando su asombro y capacidad de trabajar juntos en una escuela basada en la nube, un sitio donde los alumnos tendrán aventuras intelectuales, impulsados por grandes preguntas hechas por sus maestros. Y esto se puede hacer desde cualquier parte.

Después de revisar esta experiencia importante de innovación educativa, vamos a comentar lo que Echeverría (2009) nos entrega acerca del fenómeno del aprendizaje. Este autor plantea la prioridad de obtener el resultado que es el aprendizaje. El aprendizaje es el resultado que todo sistema educacional y práctica educativa deben garantizar. Es lo que valida la enseñanza. El aprendizaje del alumno es lo que constituye al maestro y no un certificado de una universidad. Así, el resultado de aprendizaje sirve no solo para evaluar al alumno, sino también al maestro.



Sobre esto vemos que existe una brecha entre la enseñanza y el aprendizaje. Podemos enseñar, pero si no desarrollamos una conexión emocional adecuada con nuestros estudiantes, probablemente no sabremos si llegamos o no a ellos y si estamos logrando el objetivo que es su aprendizaje. En ese sentido, la validación de lo que transmitimos debe ser muy frecuente, y esto se ha visto seriamente afectado en este entorno de virtualidad donde, por ejemplo, no les vemos las caras a nuestros estudiantes. ¿Cómo sabemos realmente que nos están entendiendo? Probablemente, necesitemos cambiar nuestras estrategias pedagógicas, insistiendo menos en aquellas donde nosotros somos los transmisores de conocimiento. En la línea de lo que acabamos de comentar, Echeverría (2009) marca la importancia de las prácticas conversacionales. Nos dice que toda enseñanza, toda gestión escolar, se ejecuta en prácticas conversacionales. Que además de las competencias técnicas de los maestros, sus competencias conversacionales son fundamentales. En ese sentido, no basta con evaluar las competencias técnicas del maestro. Sobre lo anterior, la forma en que generamos la conexión emocional con nuestros estudiantes es a través de nuestras competencias conversacionales y, a diferencia de lo que se podría creer en primera instancia, la principal competencia conversacional no es hablar, sino escuchar. Es a través de la escucha activa donde nuestro foco no solo está en lo que estamos impartiendo, sino también en lo que nuestros estudiantes nos manifiestan, de forma que nosotros nos podemos adaptar en tiempo real a sus inquietudes.

Y es así como podemos validar que el aprendizaje se está generando y, en caso de que no se esté dando, modificar nuestras estrategias en el aula. Después, Echeverría (2009) plantea relacionar todo aprendizaje con la capacidad de acción transformadora, volver a juntar el aprendizaje y la vida práctica. Nos cuenta la historia de Platón y la Academia, donde había un letrado que rezaba: "Aquí solo pueden entrar los que sepan geometría". Esto creó la tradición de que el conocimiento era para unos pocos, además de abstracto y poco práctico. Nos propone restituir el vínculo entre la academia y la vida real, y la necesidad de una enseñanza menos académica y más agórica, más para la plaza, más para el hombre común. En esto, vemos que nuestro sistema educativo, muchas veces, nos hace conocer muchas respuestas a temas que probablemente no apliquemos en nuestras vidas. Antes, hace unos cuarenta años, gran parte de nuestra evaluación se basaba en conseguir la información, en tener el dato. Hoy, en un tiempo en que gracias a internet tenemos la información en la punta de los dedos, ya no podemos evaluar, en nuestra opinión, con las mismas bases de hace cuarenta años. Ahora, por el contrario, tenemos otro tipo de problema, la infoxicación, es decir, mucha información de la cual debemos saber discernir cuál tiene validez o no. Por eso, sostenemos que debemos desarrollar las capacidades de investigar y aprender por nosotros mismos.

El ritmo de velocidad con que el mundo viene cambiando nos obliga a ser eternos aprendices, de modo que la competencia del aprendizaje autónomo se debe desarrollar tempranamente en los estudiantes. En ese sentido, Leonhard (2018) plantea ser líquidos:

“no aprender por si acaso”, sino “aprender justo a tiempo” en un mundo donde la disrupción será cada vez más la regla. Adicionalmente, Echeverría (2013) nos llama la atención sobre los fundamentos biológicos del aprendizaje. Según la neurociencia, tener nuevas experiencias genera conexiones y circuitos neuronales, motivo por el cual nos plantea fundar el aprendizaje en experiencias; en la importancia de ir más allá de argumentar y de la secuencia lógica, e ir con la capacidad de mostrar. Combinar el demostrar con el mostrar. Convertir las ideas en imágenes, en experiencias visuales, en experiencias vividas. “Una vez que yo veo, que yo experimento, que se me hace partícipe de una experiencia, ese aprendizaje es mío. No repito lo que aparece en un texto o lo que un maestro dijo. Puedo afirmar ese aprendizaje en una experiencia mía”. De allí la importancia de casos, ejemplos, modalidades de aplicar lo aprendido a la vida. Ello facilita la conservación del aprendizaje.

En nuestra experiencia docente aplicamos, en algunos de los cursos que damos, una metodología basada en el ciclo de Kolb, que consta de cuatro fases, la primera de las cuales es, precisamente, la de la experiencia. Planteamos a nuestros estudiantes actividades o dinámicas donde ellos atraviesan una experiencia. Se dice que el estilo de aprendizaje que prima acá se relaciona con el sentir, con las emociones. Después, pasamos a una segunda fase que se basa en la reflexión. Los estudiantes comparten lo que vieron de la experiencia recién vivida, y por eso se indica que el estilo de aprendizaje en esta fase se relaciona con el ver, con el observar, no solo lo que cada estudiante observó, sino lo que sus compañeros vieron y de repente él o ella no.

En esta fase, nosotros facilitamos la reflexión con preguntas y establecemos reglas para que se mantenga un clima de respeto y confianza. Y con las preguntas que les planteamos a los estudiantes, vamos reconstruyendo el conocimiento teórico a partir de las respuestas que nos dan.

Es así como transitamos a la tercera fase que es la de generalización, donde el estilo de aprendizaje es el de pensar. Cerramos el ciclo preguntándoles a los estudiantes cómo ellos llevarían el nuevo aprendizaje a sus vidas académicas, profesionales o personales, es decir, sobre la forma de crear el vínculo entre el aprendizaje y la expansión de posibilidades de acción en el mundo real. Sentimos que es un enfoque que genera resultados más eficaces, pues suscribimos lo que Echeverría (2009) sostiene: este enfoque constituye una forma más poderosa de aprendizaje, pues este queda incorporado en los estudiantes.

Echeverría (2013) trata con más profundidad la competencia conversacional de la escucha y menciona algunas acciones para asegurar una escucha efectiva. Primero, un doble proceso de apertura. Una primera apertura en el sentido de tener la capacidad de comprender a alguien que es diferente de mí, basada en la práctica del valor del respeto, lo que implica operar desde una plataforma ética diferente (Echeverría, 2013).

Y una segunda apertura a la transformación, basada en la idea de que la palabra tiene poder transformador y en ese sentido permitir que el otro con su palabra transforme (Olalla, 2010), que alguien logre ver lo que antes no veía y hacer lo que antes no podía. Eso es aprendizaje.

En nuestra experiencia docente, basamos la relación con nuestros estudiantes en el respeto. Creemos firmemente que invalidar a nuestros estudiantes tiene un efecto nocivo, pues la palabra tiene poder y debemos ser responsables en su uso, y que más bien debemos proyectar una confianza genuina en ellos y en sus posibilidades. Cuando los estudiantes sienten que reciben esa confianza, responden con una mejor actitud hacia el aprendizaje y se logran mejores resultados. Esto lo hemos comprobado no solamente en el aula, sino también en nuestro entorno corporativo liderando equipos de profesionales.

Echeverría (2013) también resalta la importancia de un buen diseño emocional. Dependiendo de cómo nosotros hablemos, activamos los mecanismos de defensa de los estudiantes. Así, la emocionalidad que acompaña el habla es fundamental, debiendo predominar la positividad emocional. Los equipos de alto desempeño exhiben una tasa de 5 a 1, los de mediano desempeño 1,86 a 1, y los de bajo rendimiento 0,36 a 1. Si se le sube la positividad, aumenta el nivel de escucha y, por tanto, mejoran las posibilidades del aprendizaje. Además, recomienda romper con la linealidad emocional, es decir, la monotonía. Y remata diciendo que los maestros que dejan huella no son necesariamente los que saben más, sino los encantadores, los inspiradores, los que nos muestran un mundo posible distinto, los que despliegan competencias conversacionales. En esto vemos que es mucho mejor cuando nos relacionamos con nuestros estudiantes desde la liviandad en lugar de la gravedad. Nuestros estudiantes nos sienten más cercanos y desarrollan confianza con nosotros; eso es fundamental para entablar una relación donde nosotros podemos apoyarlos mejor en su proceso de aprendizaje. El pasarla bien y tener espacios para el humor sano siempre están presentes en nuestras sesiones de clase. Eso genera una emocionalidad que condiciona mejor el aprendizaje.

Finalmente, Echeverría (2013) concluye indicando que la pedagogía es una de las expresiones más claras del poder transformador de la palabra. El maestro, a través de las prácticas conversacionales, conduce a los estudiantes progresivamente a ver lo que no veían, a hacer lo que no podían hacer, para generar seres humanos que llevan el sello de los maestros que tuvieron la suerte de encontrar. Eso es lo que el maestro hace. Es un transformador de almas. El ser del estudiante que egresa es otro, muy distinto. Una de las más grandes satisfacciones que tenemos como docentes se produce cuando nuestros estudiantes que ya se encuentran trabajando nos escriben para agradecernos y nos manifiestan que los aprendizajes que lograron con nosotros les son de mucha utilidad y los vienen aplicando con éxito en sus vidas profesionales. En ese sentido, sentimos que sí tenemos un poder, el cual, a la vez, conlleva una gran responsabilidad.

## REFERENCIAS

- Anderson, V. (2020). A Digital Pedagogy Pivot: Re-Thinking Higher Education Practice from an HRD Perspective. *Human Resource Development International*, 23(4), 452-467. doi: 10.1080/13678868.2020.1778999
- Echeverría, R. (2009). *Escritos sobre aprendizaje. Recopilación*. J. C. Sáez Editor.
- Echeverría, R. (2013). *Ética y coaching ontológico*. Granica.
- Henriques, D., Pereira, R., Almeida, R., y Mira da Silva, M. (2020). IT Governance Enablers. *Foresight and STI Governance*, 14(1), 48-59. doi: 10.17323/2500-2597.2020.1.48.59
- Kotter, J. (2002). *The Heart of Change: Real-Life Stories of How People Change their Organizations*. Harvard Business Review Press.
- Leonhard, G. (2018). *Tecnología versus humanidad: el futuro choque entre hombre y máquina*. Fast Future Publishing.
- Mitra, S. (2020). *The School in the Cloud: the Emerging Future of Learning*. Corwin.
- Olalla, J. (2010). *From Knowledge to Wisdom: Essays on the Crisis in Contemporary Learning*. Newfield Network.
- Terentim, G., y Gonçalves, V. (2020). *Gestão de Mudanças em Abordagens Ágeis: HCMBOK to Agile*. Brasport.

# Uso de pausas activas en la modalidad de enseñanza virtual para promover el bienestar emocional en jóvenes universitarios durante el periodo de pandemia

## USE OF ACTIVE BREAKS IN THE VIRTUAL TEACHING MODALITY TO PROMOTE EMOTIONAL WELL-BEING IN YOUNG UNIVERSITY STUDENTS DURING THE PANDEMIC PERIOD

Carolina Lovón Cueva  
Universidad de Lima  
cmlovon@ulima.edu.pe

### RESUMEN

Durante el periodo de confinamiento en el Perú del 2020 por el COVID-19, siete de diez personas han tenido alguna afectación mental (*Siete de cada 10 peruanos han visto afectada su salud mental durante pandemia*, 2020). Muchos peruanos desarrollaron casos de estrés, ansiedad o tensiones emocionales, o bien aumentó el nivel de estas enfermedades. Entre estas personas, se encuentran también los estudiantes universitarios, quienes se enfrentaron a un sistema de educación virtual que priorizó la transmisión de contenidos y conocimientos sin considerar la sobrecarga académica que repercute en la salud emocional de los jóvenes. Ante esta nueva experiencia, el presente estudio busca analizar la aplicación de pausas activas en la enseñanza virtual de la Universidad de Lima (UL) como estrategia pedagógica que propicia espacios de bienestar emocional para regular los estados de ánimo, evitar la ansiedad, la angustia, el estrés, la frustración o la tristeza. La investigación recoge testimonios de los estudiantes del Programa de Estudios Generales de la UL durante sus clases virtuales del periodo 2020-2. Los resultados muestran que mejoraron sus competencias emocionales y aumentó su bienestar personal.

**PALABRAS CLAVE:** bienestar emocional, pausas activas, estrategia pedagógica

### ABSTRACT

During the period of confinement in Peru in 2020 by COVID-19, seven out of ten people have had some mental condition. Many Peruvians developed cases of stress, anxiety, or emotional tensions; or in other cases, the level of these illnesses increased. Among these people, there are also university students, who faced a virtual education system, which prioritized the transmission of content and knowledge without considering the academic overload that affects young people's emotional health. This study seeks to analyze the application of active breaks in virtual teaching at the University of Lima (UL), as a pedagogical strategy that favors spaces of emotional well-being, regulates moods, and avoids anxiety, and anguish, stress, frustration or sadness. The research collects testimonies from the UL General Studies Program students during their virtual classes in the 2020-2 period. The results show that students improved their emotional competencies and increased their personal well-being.

**KEYWORDS:** emotional well-being, active breaks, pedagogical strategies

## INTRODUCCIÓN

El 15 de marzo del 2020 el presidente del Perú y el Consejo de Ministros decretaron el estado de emergencia por la pandemia del COVID-19. Durante este periodo, se dictaminó el aislamiento social obligatorio para evitar la expansión del coronavirus. En un primer momento, esto implicó la paralización total de ciertos sectores, tales como el económico, social, cultural y educacional, entre otros. Luego, en diferentes fases, se reactivaron sus funciones, y se aplicaron planes de contingencia y mejora continua ante la coyuntura social. En contexto, la educación universitaria también tuvo que adaptarse a la nueva coyuntura e incorporó una modalidad de enseñanza-aprendizaje virtual.

Cuando las diversas universidades del país emplearon la modalidad de dictado virtual, tuvieron que recurrir a sus recursos pedagógicos más próximos. Así, se evidencia un dictado virtual tradicional o con un enfoque de contenidos que no contempla estrategias pedagógicas que atiendan no solo al desarrollo de estos, sino al proceso emocional del estudiante frente al nuevo sistema educativo. La ausencia de una integración de estrategias pedagógicas en un ambiente de dictado virtual es una falencia del sistema educativo que nos lleva a cuestionar el beneficio académico y el bienestar emocional de los estudiantes, dimensión que ha cobrado creciente relevancia durante la pandemia.

Pocos autores han concentrado su estudio en la preocupación de que si las estrategias pedagógicas virtuales están contemplando la salud mental y emocional de los participantes en el periodo de pandemia. Arana (2020) señala que tanto los profesores como los estudiantes han tenido una sobrecarga académica y que han experimentado más inestabilidad emocional durante las clases virtuales. Al respecto, indica que esto puede deberse a la mediación pedagógica, es decir que los facilitadores no estarían contemplando dinámicas de clase que favorezcan la relación emocional del estudiante, lo que desencadena cargas de estrés y frustración entre los participantes. Alvarado (2021) también reconoce la importancia de la aplicación de la educación emocional durante la pandemia. Él sostiene que implementar estrategias didácticas con competencias emocionales durante el proceso de enseñanza-aprendizaje virtual favorece la estabilidad emocional dentro del marco de la situación sanitaria. Estas prácticas permitirán regular las emociones negativas como el estrés, enojo, tristeza, frustración, miedo y ansiedad. Alvarado (2021) concluye que se podrá favorecer el desarrollo personal y profesional al emplear estas prácticas de estrategias didácticas con competencias emocionales. Es necesario mencionar que, en el contexto educativo de América del Sur, el Ministerio de Educación de Chile elaboró recursos para la contención emocional en el periodo de crisis sanitaria. Entre estos recursos, se entregaron los siguientes:

Una guía con orientaciones para el autocuidado y el bienestar socioemocional en el contexto de crisis sanitaria, asociado a una Bitácora Docente para el desarrollo de un trabajo personal y autónomo de aprendizaje socioemocional a partir

de su propia experiencia, para que luego puedan transmitirlo a sus estudiantes. (Comisión Económica para América Latina y el Caribe; Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2020)

Considerando un enfoque cuantitativo, esta investigación estudia la importancia de aplicar pausas activas como estrategias pedagógicas en la enseñanza-aprendizaje de los estudiantes universitarios de la Universidad de Lima, las cuales fueron empleadas en clases virtuales en el contexto de la cuarentena por el COVID-19. En términos metodológicos, se aplicó una encuesta para identificar la importancia del uso de las pausas activas en el dictado virtual para mejorar el bienestar emocional en jóvenes universitarios durante el periodo de pandemia.

Investigaciones como la presente son cruciales para comprender las prácticas pedagógicas virtuales en función del bienestar personal y emocional de los estudiantes en el periodo de cuarentena. Además, podría ser fuente de investigaciones futuras para proponer, innovar o mejorar las diferentes estrategias pedagógicas en un contexto de enseñanza virtual, como también se puede continuar un estudio sobre el mejoramiento del rendimiento académico a partir de estas pausas activas (véase la figura 10).

El presente estudio está estructurado de la siguiente manera: marco conceptual, marco metodológico, discusión y conclusiones.

## PAUSAS ACTIVAS Y BIENESTAR EMOCIONAL EN LA EDUCACIÓN VIRTUAL ACTUAL

Andina, Agencia Peruana de Noticias, publicó que siete de diez personas han tenido alguna afección mental durante el periodo de confinamiento en el Perú por el COVID-19 (*Siete de cada 10 peruanos han visto afectada su salud mental durante pandemia*, 2020). Muchos peruanos desarrollaron casos de estrés, ansiedad o tensiones emocionales, o bien aumentó el nivel de estas enfermedades. Entre estas personas, se encuentran también los estudiantes universitarios (Lovón y Cisneros, 2020), quienes se enfrentaron a un sistema de educación virtual que priorizó la transmisión de contenidos sin considerar la sobrecarga académica que repercute en la salud emocional de los jóvenes. A partir de la coyuntura, se reconoce como prioritario atender el bienestar personal y emocional de los estudiantes universitarios a partir de estrategias pedagógicas como las pausas activas. La aplicación de estas permitirá regular los estados de ánimo, evitar la ansiedad, la angustia, el estrés, la frustración o la tristeza; de esta manera, los estudiantes mejorarán sus competencias emocionales y aumentarán su bienestar personal.

En un inicio, las pausas activas fueron empleadas en el ámbito laboral como breves descansos para realizar actividades físicas con la finalidad de prevenir el estrés y trastornos musculoesqueléticos, mejorar el desempeño y la creatividad, o reducir la fatiga. En el campo educativo también se han incorporado las pausas activas como estrategias

pedagógicas para mejorar el rendimiento académico, favorecer la actividad física y generar un estilo de vida afectivo y saludable. Dichos objetivos mencionados son contemplados en la mayoría de estudios pedagógicos sobre las pausas activas (Florines, 2017; Lorca, 2016; Jiménez y Monroy, 2015), pero no han desarrollado con amplitud la relación de esta estrategia con el bienestar emocional. Otros estudios han abordado la importancia de la aplicación de estas dinámicas para promover el bienestar emocional, pero no las han implementado en un contexto pedagógico. Por ejemplo, Meza (2010) describe la relación del bienestar psicológico con actividades o ejercicios propios de la danza. Con la Escala de Bienestar Psicológico (EBP) y una encuesta, se determinó que existe mayor bienestar psicológico en personas que emplean en su vida diaria ciertas prácticas de danza. También Rodríguez (2016), en su laboratorio-taller, identifica los aportes efectivos entre la relación de dinámicas de movimiento con las competencias intrapersonales e interpersonales de la inteligencia emocional. El estudio concluye que la práctica de movimientos favorece el desarrollo y estado emocional.

En el marco de la emergencia sanitaria, se acentuó la preocupación por el bienestar emocional frente a una educación virtual. En este sentido, los estudios de Arana (2020) y Alvarado (2021), mencionados anteriormente, son los que se aproximan a validar la importancia de estrategias o dinámicas que promuevan el bienestar emocional en un ambiente de enseñanza-aprendizaje virtual durante el periodo de pandemia.

## **LA UNIVERSIDAD DE LIMA Y LA EDUCACIÓN VIRTUAL ACTUAL**

Desde sus inicios, la Universidad de Lima (UL) ha orientado la formación de estudiantes en principios democráticos, y ha buscado una preparación de profesionales capacitados en constante actualización para contribuir al progreso y desarrollo de la sociedad peruana. Asimismo, la UL ha concentrado su interés por los recursos educativos en ciencia y tecnología, y el haber integrado programas y servicios para el bienestar de la comunidad universitaria.

Frente a la crisis sanitaria, la UL tuvo que pasar el dictado de clases presenciales a una modalidad virtual. Además, ante esta coyuntura, tampoco se desatendieron los programas y servicios de bienestar, que también tuvieron su apertura en transmisión virtualizada. Si bien antes de la pandemia la UL ya brindaba capacitaciones a sus docentes sobre el uso de herramientas digitales educativas, estas fueron constantes durante la crisis sanitaria.

En este contexto, es preciso articular el uso de estrategias pedagógicas que favorezcan al bienestar emocional del estudiante durante las clases virtuales.



## MÉTODO

Este estudio se realizó con cuarenta estudiantes del ciclo 2020-2 de la Universidad de Lima, quienes ya habían experimentado clases virtuales desde el ciclo anterior. Como instrumento principal de esta investigación, se empleó una encuesta y su aplicación fue individual. Los ítems fueron divididos en dos escalas: la primera parte atendió al bienestar personal durante las clases virtuales en el periodo de pandemia, mientras que la segunda parte abordó el conocimiento de las pausas activas y la percepción después de emplearlas en las clases virtuales.

Se aplicaron tres sesiones de pausas activas en la primera unidad del curso y tres en la segunda unidad. En algunas sesiones se emplearon las pausas activas vinculadas al contenido de la clase y, en otras sesiones, se usaron como activación para dar inicio a la clase o como recuperación de energía después de la clase.

## RESULTADOS

¿Crees que durante el periodo de pandemia tuviste sobrecarga académica?

40 respuestas

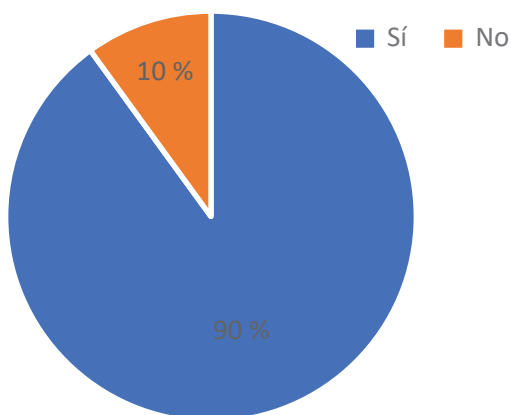


Figura 1. Cantidad de estudiantes que afirman haber tenido sobrecarga académica en pandemia

Elaboración propia

A partir de la siguiente escala, ¿cómo te sientes durante tus clases virtuales?

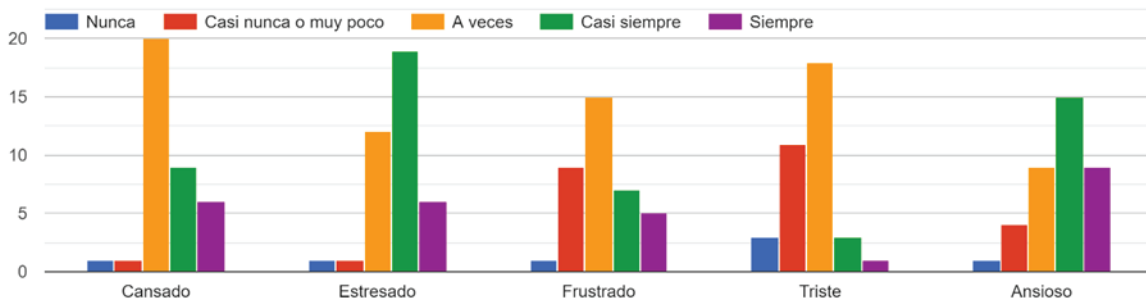


Figura 2. Percepción sobre las emociones experimentadas por los estudiantes durante las clases virtuales en pandemia

Elaboración propia

A partir de la siguiente escala, ¿cómo te has sentido después de tus clases virtuales?

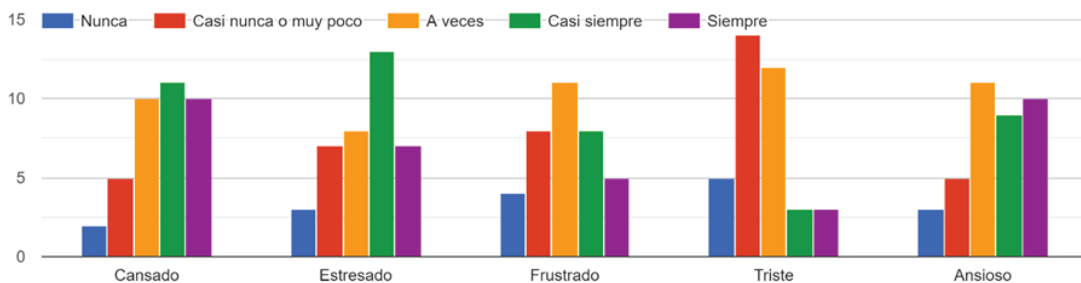


Figura 3. Percepción sobre las emociones experimentadas por los estudiantes después de las clases virtuales en pandemia

Elaboración propia

¿Conocías sobre las pausas activas antes de que las experimentes en clase?

40 respuestas

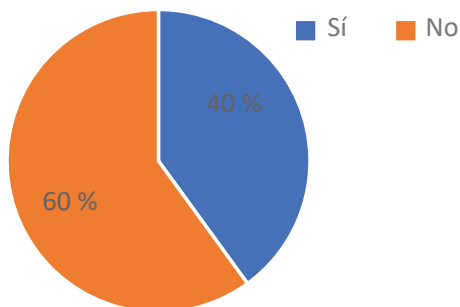


Figura 4. Cantidad de estudiantes que conocían sobre las pausas activas antes de que sean empleadas en la sesión virtual

Elaboración propia

A partir de la siguiente escala, ¿cómo te has sentido después de una pausa activa en clase clase virtual? En la escala, 1 equivale a menor grado y 5 a mayor grado.

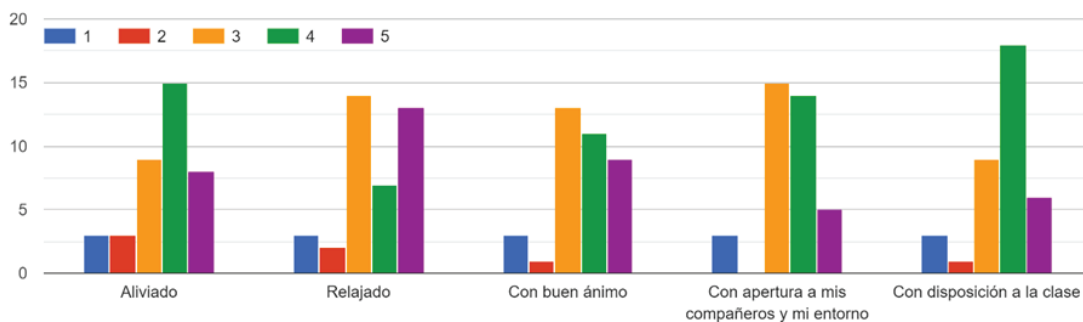


Figura 5. Escala de emociones después de una pausa activa

Elaboración propia

¿Crees que estas pausas activas son necesarias en una enseñanza-aprendizaje virtual?

40 respuestas

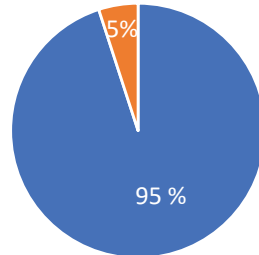


Figura 6. Cantidad de estudiantes que afirman la necesidad de las pausas activas en una clase virtual

Elaboración propia

¿Te agradaría que los profesores incorporen las pausas activas durante alguna clase virtual como estrategia pedagógica?

40 respuestas

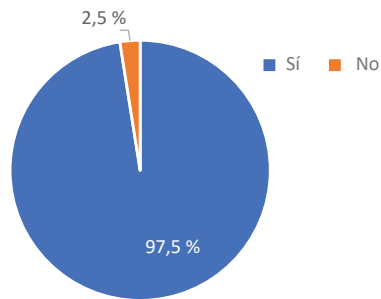


Figura 7. Cantidad de estudiantes que les agradaría que se incorporen las pausas activas en una clase virtual

Elaboración propia

¿Crees que las pausas activas te permitieron mejorar tus competencias emocionales?

40 respuestas

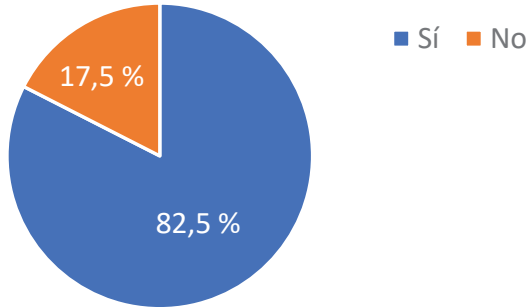


Figura 8. Cantidad de estudiantes que consideran que las pausas activas mejoraron sus competencias emocionales

Elaboración propia

¿Crees que las pausas activas te permitieron mejorar tu bienestar personal?

40 respuestas

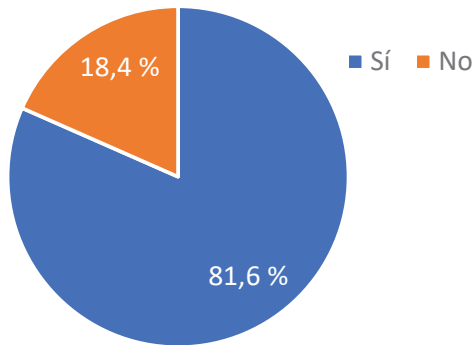


Figura 9. Cantidad de estudiantes que consideran que las pausas activas mejoraron su bienestar personal

Elaboración propia

¿Consideras que las pausas activas mejoran el rendimiento académico?

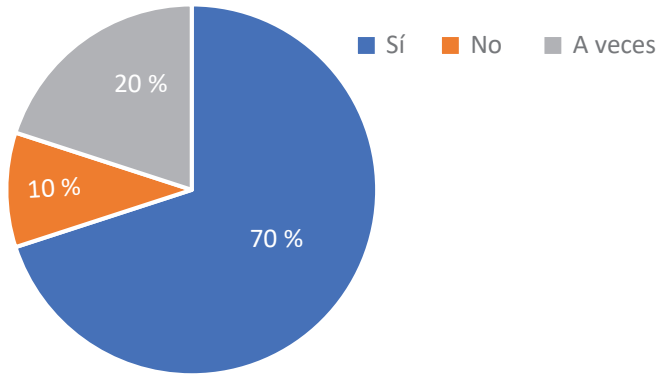


Figura 10. Cantidad de estudiantes que consideran que las pausas activas mejoran el rendimiento académico

Elaboración propia

## DISCUSIÓN

La presente investigación tuvo como objetivo reconocer la importancia del uso de las pausas activas en la modalidad de enseñanza virtual para promover el bienestar emocional en jóvenes universitarios durante el periodo de pandemia.

En la encuesta, el 90 % de los estudiantes revelaron haber tenido sobrecarga académica durante la crisis sanitaria (véase la figura 1). Y en este periodo, durante y después de las clases virtuales, se acentuaron emociones negativas como estrés, ansiedad, frustración, tristeza y cansancio (véanse las figuras 2 y 3). Es posible que estas emociones negativas se hayan desarrollado a partir de experiencias pedagógicas desarticuladas, aquellas que han sido diseñadas en un contexto regular sin contemplar las emociones de los estudiantes ante un contexto adverso. Al respecto, Arana (2020) sostiene que el ambiente de clase:

Es resultado de la relación emocional que el estudiantado tenga (o no) con la dinámica implicada y sus contenidos, y el modo en que la persona facilitadora pueda acceder a esta información y utilizarla para mejorar aspectos como la motivación, la participación o el mismo desempeño académico. (párr. 10)

Frente a ello, es indispensable considerar el uso de estrategias pedagógicas adecuadas que permitan manejar entornos adversos. Las pausas activas como estrategias pedagógicas promueven el desarrollo de emociones positivas (véase la figura 5). Se considera emociones positivas a aquellas que posibilitan la asertividad, brindan autonomía y dominio emocional, favorecen la creatividad, potencian el crecimiento personal: la persona es consciente de su entorno y es capaz de afrontar los diversos acontecimientos. Estas emociones positivas se logran cuando las pausas activas canalizan energías, liberan la carga emocional, emplean ejercicios de motricidad y mejoran el estilo de vida. En este sentido, Arana (2020) sugiere que se deben planificar estrategias pedagógicas para propiciar un ambiente emocional, donde el participante se sienta libre y seguro de expresarse. Asimismo, agrega que esta planificación fomentará un ambiente de empatía y de cuidado con los otros en un contexto de clase virtual.

De esta manera, los estudiantes encuestados han considerado necesario aplicar las pausas activas en la enseñanza-aprendizaje virtual porque mejoran el bienestar emocional y personal (véanse las figuras 6, 7, 8 y 9). Los resultados demuestran que el uso de una adecuada gestión de las pausas activas permite al estudiantado afrontar contextos emergentes. De acuerdo con Alvarado (2021), un modelo pedagógico por competencias emocionales refuerza el dominio emocional de los estudiantes frente al contexto actual.

## CONCLUSIONES

En conclusión, la enseñanza-aprendizaje en modalidad virtual actual tendría que contemplar el uso de pausas activas con la finalidad de que los estudiantes alcancen un dominio de sus propias emociones frente a un contexto adverso. Este estudio recoge las percepciones de los estudiantes de la Universidad de Lima sobre la aplicación de las pausas activas durante las clases virtuales 2020-2, un ciclo después de que ya se hubiera instaurado la modalidad virtualizada.

Se concluye que una enseñanza-aprendizaje virtual desarticulada o desatendida de las competencias emocionales de los estudiantes genera emociones negativas. Autores como Rebollo *et al.* (2008) ya anunciaban la relevancia de una concepción constructivista de las emociones en los recursos, contenidos y entornos educativos de aprendizaje en línea. Por esta razón, la presente investigación sugiere la implementación de pausas activas como estrategias pedagógicas, porque desarrollan habilidades emocionales o emociones positivas que permiten afrontar una experiencia pedagógica en un contexto de crisis sanitaria.

## REFERENCIAS

- Alvarado, D. (2021). Educación emocional, un complemento en el proceso enseñanza-aprendizaje virtual a nivel superior durante COVID-19. *Revista Científica*, 6(19), 329-348. [https://www.indteca.com/ojs/index.php/Revista\\_Scientific/article/view/553/1266](https://www.indteca.com/ojs/index.php/Revista_Scientific/article/view/553/1266)
- Arana, S. (2020). *La evaluación de las emociones dentro del aula virtual universitaria en relación al aislamiento producido por el COVID-19*. Centro Cultural de España en Costa Rica. <http://ccecr.org/participacion/la-evaluacion-de-las-emociones-dentro-del-aula-virtual-universitaria-en-relacion-al-aislamiento-producido-por-el-covid-19/>
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe; Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2020). *La educación en tiempos de la pandemia de COVID-19*. [https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45904/1/S2000510\\_es.pdf](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/45904/1/S2000510_es.pdf)
- Florines, M. (2017). *Pausas activas como herramienta didáctica de aula en educación secundaria* [Tesis de licenciatura, Instituto Universitario Asociación Cristiana de Jóvenes]. [http://www.accede.iuacj.edu.uy/bitstream/handle/20.500.12729/263/TFG\\_2017\\_Florines\\_M.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.accede.iuacj.edu.uy/bitstream/handle/20.500.12729/263/TFG_2017_Florines_M.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Jiménez, F., y Monroy, J. (2015). *Las pausas activas escolares como estrategia para influenciar la atención en los estudiantes del grado primero, de la jornada tarde del IED Francisco José de Caldas, Sede "C"* [Proyecto de grado, Universidad Libre de Colombia]. <https://repository.unilibre.edu.co/bitstream/handle/10901/8337/TRABAJO%20FINAL%20FREDDY%20JIMENEZ%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lorca, P. (2016). *Consideraciones pedagógicas para la planificación y ejecución de la pausa activa, una mirada desde la comuna de Valdivia, región de Los Ríos*. <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2016/ffl865c/doc/ffl865c.pdf>
- Lovón, M., y Cisneros, A. (2020). Repercusiones de las clases virtuales en los estudiantes universitarios en el contexto de la cuarentena por COVID-19: el caso de la PUCP. *Propósitos y Representaciones*, 8(3), 1-15. <https://revistas.usil.edu.pe/index.php/pyr/article/view/588>
- Meza, B. (2010). *Bienestar psicológico en practicantes de danza contemporánea* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Perú]. <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1217>
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2020). *Pausa activa en las actividades escolares. Guía didáctica para docentes*. [https://13deabril.edu.ec/wp-content/uploads/2020/12/pausa\\_activa0155088001606400649-1.pdf](https://13deabril.edu.ec/wp-content/uploads/2020/12/pausa_activa0155088001606400649-1.pdf)



- Rebollo, M. A., García, R., Barragán, R., Buzón, O., y Vega, L. (2008). *Las emociones en el aprendizaje online*. *RELIEVE*, 14(1), 1-23. <https://ojs.uv.es/index.php/RELIEVE/article/view/4201/3809>
- Rodríguez, P. (2016). *La danza/movimiento como recurso de expresión y transformación aplicada a las competencias básicas de la educación emocional* [Monografía, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/5166/RodriguezLaverdeDianaPatricia2016.pdf;jsessionid=8C0D3975F731C78442CC5EAC9C07D9F2?sequence=1>
- Siete de cada 10 peruanos han visto afectada su salud mental durante pandemia. (5 de julio del 2020). Andina. Agencia Peruana de Noticias Andina. <https://andina.pe/agencia/noticia-siete-cada-10-peruanos-han-visto-afectada-su-salud-mental-durante-pandemia-video-804192.aspx>

# El COVID-19 y la salud de los jóvenes. Tres preguntas a la psiquiatra Liliana Alva\*

## COVID-19 AND THE HEALTH OF YOUNG PEOPLE. THREE QUESTIONS TO THE PSYCHIATRIST LILIANA ALVA

Luciana Agostini  
Universidad de Lima  
lagostin@ulima.edu.pe

Johnny Gutiérrez  
Universidad de Lima  
jgutierrez@ulima.edu.pe

Jorge Florián  
Universidad de Lima  
jflorian@ulima.edu.pe

La cuarentena impuso no solamente restricciones de circulación, sino también la imposibilidad de mantener interrelaciones físicas laborales, académicas y amicales. Esta última es de vital importancia para los jóvenes, dada la etapa en la que se encuentran, lo que puede traer como consecuencia diversas afectaciones emocionales. La psiquiatra Liliana Alva responde con brevedad y precisión tres preguntas sobre la manera en que ha impactado la pandemia en la vida de los adolescentes.

**Según su experiencia clínica, durante este periodo pandémico, ¿cuáles son los trastornos emocionales que se presentan con mayor frecuencia, la gravedad de ellos y los rangos de edad en los que más aparecen? ¿Qué otros factores se identifican en la prevalencia?, ¿se puede hablar de que se activan predisposiciones?, ¿o estos casos ya venían en aumento?**

Los problemas emocionales que he observado en la práctica clínica durante este periodo están referidos a los problemas de estrés agudo y adaptativo que tienen relación con la pandemia y el COVID-19; casos nuevos y descompensación de depresión; trastornos del espectro ansioso como ansiedad generalizada, trastorno de pánico y en menor proporción trastorno obsesivo compulsivo de ideas de contaminación, así como compulsiones de limpieza o aseo personal. También pacientes con problemas de regulación emocional diagnosticados con trastornos de personalidad, e intentos de suicidio. La gravedad de los trastornos depende de factores como pertenecer a población

---

\* Médica cirujana egresada de la Universidad Ricardo Palma, médica psiquiatra egresada de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, psiquiatra asistente en el Departamento de Promoción de la Salud Mental del Hospital Hermilio Valdizán, miembro del Equipo de Telesalud del Hospital Hermilio Valdizán. Tiene formación psicoterapéutica en terapia dialéctica conductual. Estudios de maestría en Salud Pública.

vulnerable a presentaciones severas del COVID-19, infectarse, sobrevivir o tener un duelo por el COVID-19; o por las consecuencias psicosociales propias de las medidas de salud pública impuestas para contener la pandemia como el desempleo, trabajo y estudio remoto, distanciamiento social de redes de soporte como familia y amistades, existencia previa de problemas psicosociales como violencia o algún trastorno mental antes de la pandemia. Existen estudios del impacto en la pandemia que revelan que las mujeres, adultos mayores, niños y adolescentes son grupos vulnerables al efecto negativo en la salud mental.

La situación de la salud mental en el Perú era crítica antes de la pandemia; los trastornos mentales fueron la primera causa de años de vida saludable (AVISA) perdidos (668 114 AVISA, 12,7 % del total), lo que genera principalmente discapacidad; y encabezando la lista se encontraba la depresión. Por tanto, podemos inferir que estos trastornos ya eran un problema de salud pública antes de la aparición del COVID-19 y durante la pandemia —que sacó a flote las carencias de nuestro sistema de salud— se hicieron evidentes las necesidades no cubiertas de la población en el área de la salud mental.

**Recientemente la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cataluña (2021), así como otras instituciones dedicadas al estudio de la salud, han presentado un investigación sobre las consecuencias del COVID-19 en la salud mental de las personas, y se ha determinado que los colectivos con más riesgo de sufrir los efectos psicológicos de esta enfermedad son las mujeres, el personal de primera línea de atención, las personas dedicadas al cuidado de personas enfermas y los jóvenes. A partir de esta introducción, le solicitamos que nos responda las siguientes preguntas: ¿qué consecuencias psicológicas sufren los jóvenes después de haber pasado por un proceso de infección por el COVID-19? ¿Existen ciertos trastornos psicológicos o grupos de riesgo que puedan verse más afectados por las circunstancias generadas por la pandemia? ¿En qué medida se ve influido el rendimiento académico de un joven estudiante que pasa por este tipo de situaciones? Sabiendo que cada caso es especial y que cada persona o joven tiene sus propias características y respuestas frente a la enfermedad, ¿cuál sería el tratamiento más adecuado desde un punto de vista multidisciplinario para mejorar la salud mental de estas personas?**

Las consecuencias psicológicas están relacionadas con la experiencia de la enfermedad. Aquellos que padecen formas graves del COVID-19 podrían presentar trastornos de estrés postraumático, trastorno de pánico, insomnio, depresión por el aislamiento y el estigma de estar enfermos o poder contagiar, o emociones relacionadas con la culpa, o a causa de consecuencias en el área laboral y académica.

Sí existen personas o grupos de riesgo que se verán más afectados; están aquellos con trastornos mentales graves como esquizofrenia o trastorno bipolar, quienes, además de

sufrir el estrés propio de la coyuntura, vieron afectada la continuidad de sus controles y atenciones. Asimismo, como ya mencioné antes, las personas con problemas de depresión, ansiedad y trastornos de personalidad relacionados con la tolerancia a la frustración y consumo de sustancias. No es parte del tema en discusión, pero el grupo de adultos mayores, por la dificultad de migrar digitalmente para mantener interacción con sus pares, también es un grupo muy afectado; lo mismo su contraparte, el grupo de niños, adolescentes y adultos jóvenes, quienes dejaron de relacionarse e interactuar con sus pares.

Los problemas emocionales que acompañan a la depresión y ansiedad afectan la capacidad de concentración, atención, motivación; conductualmente se muestran menos productivos y esto se ve reforzado con pensamientos propios de estos estados emocionales como los de minusvalía: “No sirvo” o “No soy bueno para esto”, ideas de desesperanza: “Ya para qué hago esto si las cosas no cambiarán”, ideas catastróficas motivadas por el miedo presente de la coyuntura de pandemia. Lo mencionado repercute en el rendimiento académico de quien lo padece, ya que, como se mencionó, se afectan capacidades indispensables para el aprendizaje y cumplimiento de las tareas asignadas.

El abordaje integral de los problemas emocionales y psicosociales implica el trabajo de un equipo multidisciplinario capacitado en consejería, detección temprana y diagnóstico de trastornos mentales y problemas psicosociales, tratamiento psicoterapéutico o farmacológico de ser necesario, y la intervención familiar o de grupos de apoyo para el fortalecimiento de las redes de apoyo del individuo. Los equipos de salud mental muchas veces están integrados por psiquiatras, psicólogos, médicos de familia, profesionales en enfermería y trabajo social con competencias en salud mental; y en la medida de lo posible, una vez detectado un caso y derivado oportunamente a un especialista en salud mental, se puede actuar tempranamente en el abordaje integral del joven.

**Teniendo en cuenta los puntos mencionados anteriormente, ¿qué recomendaciones se le podría dar a un joven que está lidiando con las consecuencias psicológicas de haberse contagiado del COVID-19? ¿Y qué sugerencias se podría dar a las personas para enfrentar las consecuencias de este proceso de confinamiento social generado por la pandemia?**

Las recomendaciones en ambos casos van desde mantener medidas de bioseguridad personal, ya que los jóvenes son la población que se vacunará al final en nuestro medio; hasta realizar, en la medida de lo posible, las actividades que disfrutaba hacer antes de enfermarse o antes de la pandemia; en el caso del deporte o actividades al aire libre, con medidas de distanciamiento y uso de mascarilla. Asimismo, continuar con sus actividades de higiene personal, clases virtuales, trabajo, tratar de apoyarse emocionalmente y mantener comunicación con la familia y amistades cercanas, puesto que en

situaciones complejas emocionales es necesario dejarse apoyar por su círculo cercano; entrenarse en técnicas de respiración diafragmática, conciencia plena y relajación muscular; evitar información excesiva sobre la pandemia y de sitios web no oficiales, porque el riesgo de encontrar información falsa podría generar mayor angustia. Y buscar ayuda especializada si las consecuencias psicológicas generan un deterioro significativo de la funcionalidad, ya sea académica, social, familiar o laboral.

# Las representaciones simbólicas de la mujer en quechua

## THE SYMBOLIC REPRESENTATIONS OF THE WOMAN IN QUECHUA

Jessica Jasmín Ochoa Madrid  
Universidad de Lima  
jochoa@ulima.edu.pe

### RESUMEN

El propósito de este trabajo es dar cuenta de las expresiones lingüísticas de enamoramiento en la lengua y cultura quechuas, en las cuales la protagonista es la mujer, a quien se la conceptualiza por medio de construcciones metafóricas. Teniendo en cuenta que la sociedad andina es agrocéntrica, al analizar estas expresiones lingüísticas, nos percatamos de que la mayor parte de estas conceptualizaciones simbolizan a la mujer como un elemento de la naturaleza. Para su adecuada interpretación, es necesario entender la concepción bucólica del amor en el pensamiento andino. Por referencia de los informantes, los inicios amorosos entre los quechuas suelen darse en contextos pastorales, así como en tiempos de lluvia y de carnaval. Asimismo, existen espacios sociales convencionales como ciertas festividades y actividades rituales del pueblo que permiten el encuentro entre los jóvenes. En ese escenario se genera el flirteo y con él emergen sentimientos y emociones efervescentes entre las parejas, los cuales son verbalizados en diversas expresiones lingüísticas metafóricas que forman parte de los cantos quechuas. Este trabajo se fundamenta en los principios de la lingüística cognitiva, especialmente en las teorías de Lakoff y Johnson.

**PALABRAS CLAVE:** metáfora conceptual, dominios cognitivos, conceptualización de la mujer, pensamiento andino

### ABSTRACT

This work aims to account for the linguistic expressions of crushing in Quechua language and culture in which the main protagonist of these images is the woman who is conceptualized through metaphorical constructions. Bearing in mind that Andean society is agrocenic, when analyzing the language expressions referring to crushing, we realize that the major part of these conceptualizations symbolizes women as elements of nature. For its proper interpretation, it is necessary to understand the bucolic conception of love in Andean thought. By reference of informants, loving beginnings, among Quechua, are often in pastoral contexts, as well as in times of rain and carnival. Likewise, are conventional social spaces such as certain holidays and ritual activities that will allow the meeting among young people, in this regard as a context of rapprochement and crush. The flirting generated in this scenario will cause the emergence of effervescent feelings and emotions among couples, which will be verbalized in various metaphorical language expressions. In Quechua chants alluding to bucolic representations, metaphors are frequent, which describe these adventures and cares during flirting. This work is based on the principles of cognitive linguistics, especially on the works of Lakoff and Johnson.

**KEYWORDS:** conceptual metaphor, cognitive domains, conceptualization of women, Andean thinking

## INTRODUCCIÓN

Las metáforas de los primeros amores en el pensamiento quechua nos remiten a un paisaje abierto, silvestre y pastoral. Ahora bien, en referencia a las simbolizaciones que se construyen en torno a la mujer amada en el enamoramiento, es frecuente la proyección de ciertas imágenes como el cultivo del huerto de maíz tierno, un nido, una palomita, una flor, un fruto, etcétera.

Sin embargo, a partir de los datos recopilados por los informantes, predominan fundamentalmente dos metáforas conceptuales:

- a. La mujer amada o deseada es una paloma.
- b. La mujer amada o deseada es una flor.

Los informantes bilingües encuestados tienen como lengua materna el quechua y como segunda lengua el castellano; además, se caracterizan por vivir o haber vivido en un entorno agrario-pastoral. Por medio de las conversaciones nos percatamos de que sostienen una relación inseparable con la naturaleza: respetan y aman tanto su comunidad como su entorno natural. De allí que sus cánticos expresen esa querencia o adoración a la naturaleza y la personifiquen<sup>1</sup>; asimismo, se demuestra la buena relación que mantienen con otros miembros de su comunidad.

## COSMOVISIÓN ANDINA

Mientras que la filosofía occidental ha tenido un enfoque antropocentrista, la filosofía andina ha mantenido un punto de vista integrador con la naturaleza. Por este motivo es necesario sumergirse en la experiencia vivencial de la interpretación andina.

Estermann (2013) emplea el término *ecosofía* para referirse a una sabiduría filosófica de los pueblos andinos, plasmada en una serie de hábitos, costumbres, rituales, creencias, narraciones y mitos. Esta sabiduría, a comparación de la visión filosófica occidental, no restringe el término *vida* solo a los seres humanos, animales y plantas, sino que abarca todo el universo en sus diferentes dimensiones; es decir, prescinde de un enfoque antropocentrista. Si una sociedad se construye sobre la base del individuo autónomo y competidor, entonces, llevaría a un enfrentamiento entre la humanidad y la naturaleza; por lo tanto, se produciría una amenaza para la vida.

La ecosofía establece un equilibrio entre individuo, naturaleza y comunidad; de lo contrario, se generaría alteración o deterioro en estas relaciones vitales. Por ende, un

1 Como lo podemos apreciar en este cántico brindado por uno de nuestros informantes: "Mi bella e inocente paloma, cantas bajando el monte, te daré maíz para que comas bien y no me esquivas y echas vuelo".

“crecimiento ilimitado” de bienes y dinero, sin respetar el entorno natural, donde prime la explotación desmesurada de los recursos naturales conduce al deterioro del medioambiente, pues se produciría un daño que afecta severamente el equilibrio de la vida. Es vital tener conciencia de la sostenibilidad y de la finitud de los recursos naturales para lograr una correcta convivencia natural. Para Estermann (2013), la ecosofía basa su sabiduría en los siguientes principios: complementariedad, correspondencia, reciprocidad y ciclicidad. El primero alude a la complementariedad entre lo femenino y lo masculino<sup>2</sup>.

En la visión andina, el ser humano se extiende y configura en la naturaleza. Las polaridades se complementan en el mundo andino: el mundo de arriba y el mundo de abajo se corresponden, así como la luna y el sol, el hombre y la mujer, el oeste y el este, el agua y el suelo. Todas estas dualidades no pueden abstraerse individualmente, sino que siempre van en parejas: el opuesto complementario, así se respeta el principio holístico del todo relacionado.

Por tanto, la filosofía andina es inclusiva y polivalente, pues une al hombre con la comunidad y la naturaleza. Difiere en gran medida de la filosofía occidental, la cual aparta al ser humano de la naturaleza y convierte a esta última en una realidad desanimada y bruta, inferior al ser humano. Para la cosmovisión andina, una persona se construye a “sí misma” en la medida que se relaciona con “otra” dentro de un entorno natural y comunitario. Es así como el *runa* andino se define al vivir en comunidad: es en el *ayllu* donde establece su rol en la sociedad.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Desde un enfoque cognitivo y considerando que la metáfora no es una mera figura retórica, sino un reflejo de cómo percibimos el mundo real o imaginario, es posible intuir la mentalidad y cultura andinas en torno a la representación de la mujer en el enamoramiento mediante el análisis de las expresiones lingüísticas metafóricas.

Nuestro estudio permitirá evidenciar las interpretaciones en torno a las expresiones sentimentales de la mujer, las cuales portan un gran potencial simbólico que representaría la construcción mental de la mujer en el pensamiento andino. En ese sentido, surge la siguiente pregunta de investigación: ¿qué conceptualizaciones de la mujer, en el contexto del enamoramiento, se han codificado en expresiones metafóricas quechuas?

---

2 La complementariedad entre los roles masculino y femenino es sexuada; ello explicaría que esta separación de las actividades por género es imprescindible para la producción, distribución, reproducción de bienes y servicios para la conservación de la vida.



## OBJETIVOS

Esta investigación persigue los siguientes propósitos:

- Dar cuenta de las expresiones lingüísticas ligadas al enamoramiento en el pensamiento andino.
- Dar cuenta de las simbolizaciones de la mujer que se construyen en el enamoramiento andino, a partir de las cuales la protagonista principal es la mujer a quien se conceptualiza por medio de diversas construcciones metafóricas.

## HIPÓTESIS

En la cosmovisión andina, la mayoría de las expresiones lingüísticas referidas a la mujer durante el proceso de enamoramiento giran en torno a dos tipos de metáforas conceptuales:

- La mujer amada o deseada es una flor.
- La mujer amada o deseada es una paloma.

## MARCO TEÓRICO

Como precisan Ibarretxe-Antuñano y Valenzuela (s. f.), la metáfora constituye uno de los mecanismos conceptuales fundamentales por medio del cual entendemos, conceptualizamos y representamos nuestro entorno. Nos permite estructurar conceptos a partir de otros. La forma en que realizamos esto dependerá de cómo nuestra lengua procesa diversas experiencias culturales con el mundo a través de nuestro cuerpo.

Para Lakoff y Johnson (1986), nuestro sistema conceptual es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Toda metáfora alude a fenómenos de cognición en los que un dominio semántico se representa conceptualmente en términos de otro; es decir, usamos el conocimiento de un campo conceptual cercano a nuestra experiencia físico-cultural para estructurar y conocer otro campo generalmente más abstracto.

Soriano-Salinas (2012) plantea que las metáforas conceptuales poseen dos dominios cognitivos<sup>3</sup>: el primero se denomina *dominio fuente*, porque es el origen de la estructura conceptual que importamos hacia el segundo, llamado *dominio meta*. Una metáfora conceptual representa un conjunto de asociaciones o mapeos sistemáticos, conocidos

---

3 Un dominio conceptual es una estructura mental construida por cada sujeto hablante con el propósito de comprender nuestro entorno. Según Fauconnier (1994), los espacios mentales no son aislados; establecen relaciones parciales con otros y se interconectan dinámicamente a medida que los hablantes construyen o interpretan un discurso. Estas representaciones mentales se sustentan en la experiencia cultural de los sujetos hablantes; es decir, están teñidas de localismo.

como proyecciones, que se presentan entre el dominio fuente y el dominio meta, a partir de los cuales es posible obtener un conjunto de inferencias y elaborar diversas interpretaciones gracias a esa asociación entre esos dominios que se sostiene en una base experiencial, producto de las interacciones que establecemos con el entorno. Entre los dos dominios cognitivos distintos, se percibe una semejanza posiblemente basada en algún rasgo en común o en una similitud estructural según nuestros modelos culturales.

Lakoff y Johnson (1986) clasifican a las metáforas según su función en estructurales, ontológicas y orientacionales. En la metáfora se establecen correspondencias y afinidades de significados entre dos dominios conceptuales, y se emplea uno con parte del significado del otro.

- Las metáforas estructurales organizan nuestro conocimiento del dominio meta mediante la estructura conceptual importada del dominio fuente. Una actividad, una experiencia, un concepto se estructura y se comprende en términos de otro. Por ejemplo, comprender es ver, las tareas difíciles son cargas, las deudas son arrugas, etcétera.
- Las metáforas ontológicas permiten entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias. Asimismo, determinan la concretización de entidades inmateriales o abstractas, con lo cual se proyecta un concepto con características concretas hacia otro concepto carente de estas. Por ejemplo, las emociones son sustancias. Se distinguen tres tipos de metáforas ontológicas: personificación, cosificación y animicidad.
- Las metáforas orientacionales proporcionan orientación a un concepto; vale decir, la ubican espacialmente sobre la base de nuestra experiencia física y cultural. Se hace uso de la orientación espacial para organizar los conceptos. La mayoría nace de nuestra constitución física. Por ejemplo, feliz es arriba y triste es abajo.

## METODOLOGÍA

La investigación cualitativa tiene como propósito examinar la forma en que los individuos perciben y experimentan los fenómenos que los rodean, profundizando en sus interpretaciones, significados y representaciones. En la presente investigación, la muestra está conformada por hablantes bilingües que se dedican al arte. Los informantes encuestados tienen como lengua materna el quechua y como segunda lengua el castellano; además, se caracterizan por vivir en un entorno agrario-pastoral. Por medio de las conversaciones, nos percatamos de que sostienen una relación inseparable con la naturaleza: respetan y aman tanto su comunidad como su medio natural. De allí que en sus cánticos demuestran esa querencia o adoración a la naturaleza y la personifican.

Monje (2011) señala que el instrumento es el mecanismo que utiliza el investigador para recolectar y registrar la información. Respecto a la técnica e instrumentos de recolección de datos pertinentes para el presente estudio, se utilizaron encuestas, cuestionarios y entrevistas a diversos informantes seleccionados.

Se ha entrevistado a tres informantes bilingües del departamento de Ayacucho que tienen como primera lengua el quechua y como segunda lengua el castellano. Los encuestados nos han brindado los datos según las expresiones metafóricas más comunes en torno a la simbolización de la mujer durante el enamoramiento; asimismo, nos proporcionaron cánticos pastorales y agrarios, a través de los cuales se presentan también las expresiones románticas en torno a la mujer.

### **DOMINIOS: DOMINIO FUENTE Y DOMINIO META**

Al empezar a describir las metáforas seleccionadas es importante identificar los dominios conceptuales que interactúan en la estructuración cognitiva, los cuales están vinculados a ciertas expresiones metafóricas respecto a la conceptualización de la mujer. Regularmente los conceptos utilizados en el dominio fuente u origen son de carácter más simple, mientras que en el dominio meta las nociones expresadas son más abstractas. Se podría concluir, entonces, que el dominio origen estructura el dominio meta.

Mediante las metáforas realizamos proyecciones de conocimiento, lo que nos permite construir inferencias e interpretaciones. En el caso que nos ocupa, primero, se establecen algunas correspondencias entre el dominio cognitivo de la paloma y el dominio cognitivo de la mujer mediante ciertas proyecciones entre ambos dominios (fuente y meta, respectivamente). De la misma manera, en segundo lugar, se establecen algunas correspondencias entre el dominio cognitivo de la flor y el dominio cognitivo de la mujer mediante mapeos entre ambos dominios (fuente y meta, respectivamente).

### **ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS**

Primero, se registran las expresiones lingüísticas metafóricas en quechua, luego se traducirán al español. Los *mappings* serán señalizados con una flecha (→) que va del dominio fuente (dominio 1) al dominio meta (dominio 2).

### La mujer amada es una flor

*Retama sachiachay, retama sachiachay miski, munay, sumaq; qapariqniyuq ama tikariychu hawa runakunan apasunkiman.*

Mi retamita, retamita bella, dulce y de olorcito muy agradable. No florezcas, los forasteros podrían llevarte.

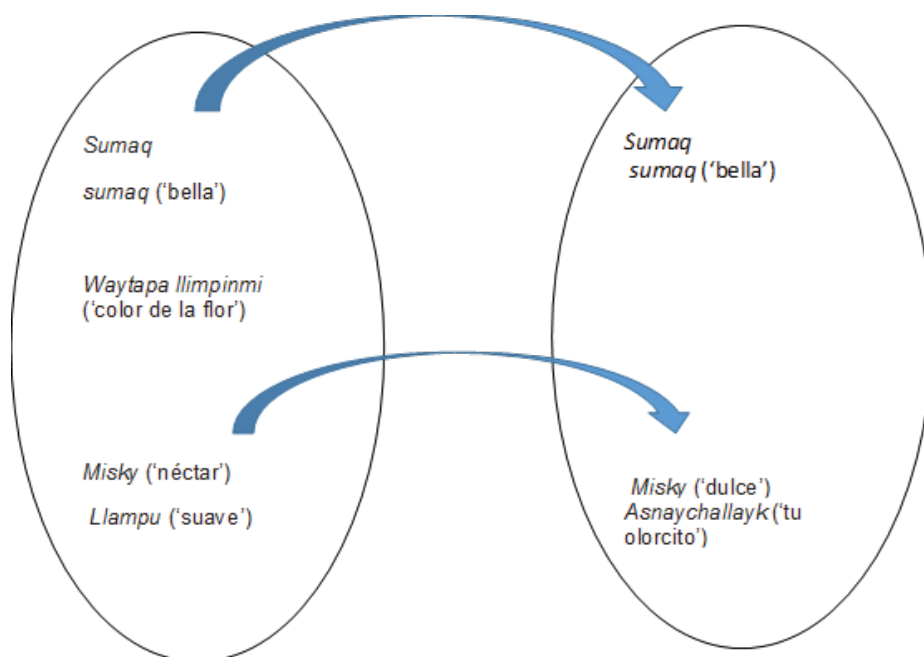


Figura 1. Correspondencias metafóricas entre "flor" y "mujer"

Elaboración propia

**Informantes 2 y 3****Quechua**

1. *Sumaq waytacha qinam kanki.*
2. *Llampuy llampucha wayta qinam kanki.*
3. *Waytacha qinam miskillataña asnanki.*
4. *Chukchachaykipas wayta laya qinam kasqa.*
5. *Aycha qarachallaykipas wayta layacha qinam kasqa.*

**Castellano**

1. Eres tan bella como una flor (florcita).
2. Eres tan suave como una flor (florcita).
3. Hueles tan rico o tan bien como una flor (florcita).
4. Tus cabellos tienen el color de la flor (florcita).
5. Tu piel es del color de la flor.

**Interpretación**

En esta expresión se puede vislumbrar la personificación de la flor como mujer. Es necesario considerar que los rasgos que caracterizan al dominio fuente de flor son los siguientes: el color, la tersura (suavidad), el aspecto bello, el néctar.

Se establecen algunas correspondencias entre el dominio cognitivo fuente “flor” y el dominio cognitivo meta “mujer” mediante proyecciones de mapeos entre ambos dominios cognitivos: no todos los rasgos del dominio fuente se trasladaron al dominio meta. Entre las proyecciones representadas más importantes resaltarían dos mapeos o correspondencias metafóricas: lo dulce (el néctar) y por extensión semántica la tersura; ambos rasgos, provenientes del dominio fuente, se corresponderían con la fragancia perteneciente al dominio meta y que implicaría lo suave. Es decir, el aroma y la fragancia de la mujer estarían ligados a lo dulce proveniente del néctar de la flor. Así también, por extensión semántica, los rasgos analizados se vincularían con el rasgo bello, presente en ambos dominios conceptuales.

Dominio fuente 1: flor

Dominio meta 1: mujer

**La mujer amada o deseada es una paloma**

*Ancha munay khuyay urpi, takinki urqpatamanta uraymuspa qusayki sarata allin mihunaykipaq, mana phawarinaykipaq.*

Mi bella e inocente paloma, cantas bajando el monte; te daré maíz para que comas bien de mis manos y no me esquivas y eches vuelo.

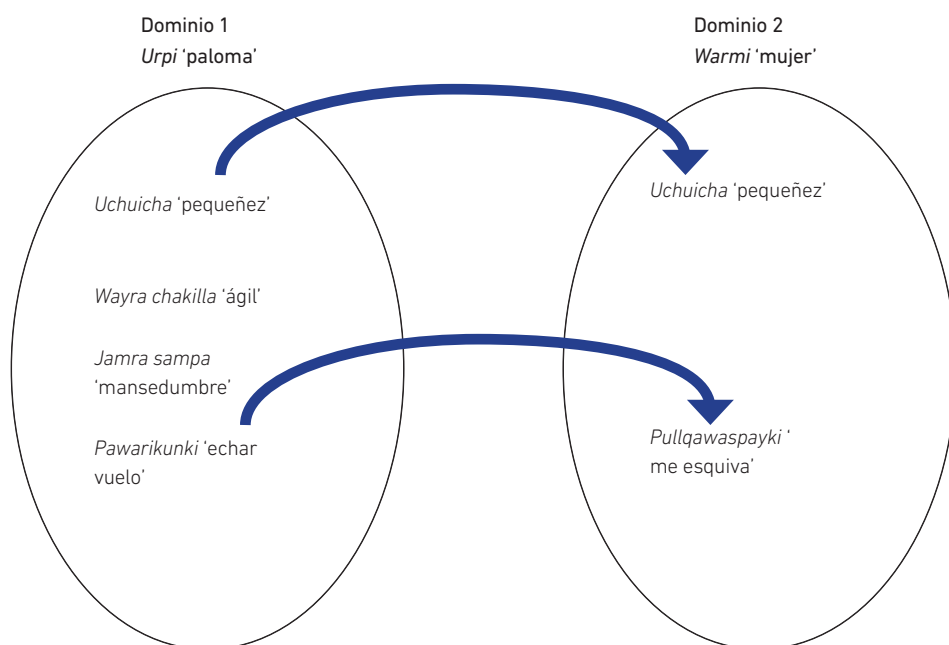


Figura 2. Correspondencias metafóricas entre “paloma” y “mujer”

Elaboración propia

Dominio fuente 2: paloma

Dominio meta 2: mujer

### Informantes 1 y 2

#### Quechua

1. *Urpicha qina sumaq kuyaymi kanki.*
2. *Urpicha qinma sampay sampacha kanki.*
3. *Urpicha qinam ima uchuycham kanki.*
4. *Urpicha qinam sumaqta llipipirisqanki.*
5. *Urpicha qinam llampu llampucha kasqanki.*

#### Castellano

1. Eres tan mansa e inocente como una paloma (palomita).
2. Eres tan ágil como una paloma (palomita).
3. Eres tan pequeña como una paloma (palomita).
4. Eres tan esbelta como una paloma (palomita).
5. Eres tan suave como una paloma (palomita).

## Interpretación

En esta expresión se puede vislumbrar la personificación de la paloma como mujer. Los rasgos que caracterizan exclusivamente al dominio fuente “paloma” son los siguientes: color, agilidad (ligado al acto de volar), la mansedumbre y el tamaño pequeño. Se graficaron solo ciertas correspondencias metafóricas, importando ciertos rasgos desde el dominio fuente al dominio meta, pues no todas las características provenientes del dominio fuente se trasladaron al dominio meta. Entre las proyecciones solo se resaltarían dos mapeos o correspondencias metafóricas más representativas: el alzar el vuelo de la paloma, proveniente del dominio fuente, se correspondería con el acto de marcharse vinculado a una acción evasiva realizada por la mujer, perteneciente al dominio meta. También está presente en ambos dominios el rasgo pequeñez. Al parecer, existiría una correspondencia estructural entre ambos dominios por el tamaño, proyectándose este rasgo desde el dominio fuente “paloma” al dominio meta “mujer”, pues según el fenotipo prototípico la mujer andina sería más pequeña que el hombre. Igualmente, es necesario mencionar el uso frecuente del diminutivo en quechua, vinculado a una manera de relacionarse con afecto.

## CONCLUSIONES

Las expresiones metafóricas evidencian la manera en que los hablantes conceptualizan su entorno inmediato.

- Gracias a la esquematización de los dos gráficos de las dos expresiones metafóricas prototípicas, es posible representar la red de mapeos que se establecen entre dos dominios cognitivos: se personifica a la flor y a la paloma como mujer.
- A partir del análisis de los gráficos, concluimos que durante el enamoramiento o flirteo hacia las mujeres se recurre a una serie de procesos mentales y habilidades cognitivas creativas, tales como la metáfora, en donde se establecen relaciones de correspondencia entre dos dominios mentales.
- Este estudio evidencia la conceptualización bucólica del pensamiento quechua en torno a la representación simbólica de la mujer.
- Teniendo en cuenta que se trabaja con dos metáforas conceptuales: la mujer es una flor y la mujer es una paloma, damos cuenta de que el tipo de metáfora predominante es la estructural, pues un dominio cognitivo se estructura y entiende en términos de otro.
- Finalmente, la cosmovisión andina se ve reflejada en las expresiones lingüísticas metafóricas, pues la representación metafórica de la mujer en el enamoramiento y en el pensamiento quechua no tiene solamente una función embellecedora.

## REFERENCIAS

- Estermann, J. (2017). Hermenéutica diatópica y filosófica andina. Esbozo de una metodología del filosofar intercultural. *Revista FAIA (Revista de Filosofía Afro-Indo-Americana)*, 6(27), 1-17. file:///C:/Users/User/Downloads/Dialnet-HermeneuticaDiatopicaYFilosofiaAndina-5845469.pdf
- Fauconnier, G. (1994). *Espacios mentales*. Universidad de Cambridge.
- Ibarretxe-Antuñano, I., y Valenzuela, J. (s. f.). *La semántica cognitiva*. Anthropos.
- Lakoff, G., y Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar* (vol. I). Stanford University Press.
- Monje, C. (2011). *Metodología de la investigación cuantitativa y cualitativa. Guía didáctica*. Universidad Surcolombiana.
- Soriano-Salinas, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano y J. Valenzuela (Coords.), *Lingüística cognitiva* (pp. 87-109). Anthropos.



## APÉNDICE: CORPUS DE ORACIONES RECOPIADAS

1. *Pakasqa wirtaschapi Clavilinas Wayta, kuti kutirimuspay muchakunay wayta.*  
Flor de clavelina del jardincito oculto, flor que yo beso las veces que vuelvo y vuelvo.
2. *Wayllukusqay waytacha, mana parqusqa suyallawaptiykiqa, kuyakuq wiqiywancha parqusqayki.*  
Mi adorada florcita, si aún me esperas sin riego, te regaré con mis lágrimas de amor.
3. *Taytamamaytapas qunqaspay wayllurqayki, kunanñataq "manam kuyaykichu" niwanki. ¿Imanasqa, rosas wayta?*  
Olvidando a mis padres te adoré, ahora me dices "no te amo". ¿Por qué, flor de rosa?
4. *Qichwalla uraypi raki raki yuracha, imanispallaraq rakinaykukusun.*  
En el bajío del valle, plantita de la separación, qué diciendo nos separaremos.
5. *Sumaq hamra (juchanaq) urpichallay,  
Urquta uraykamuspa takinki;  
Allin mikunaykipaq sarata qusqayki  
Ama pullqawaspa pawarikunaykipaq.*  
Mi bella e inocente paloma,  
cantas bajando el monte;  
te daré maíz para que comas bien  
y no me esquives y eches vuelo.
6. *Ritamitay, ritamitchalláy  
Miskiqcha, sumaqcha, asnaychallaykipas miskichkanña.  
Amañayá waytayñachu  
Yanqam mana riqsisqa runakuna aparukusunkiman.*  
Mi retamita, mi retamita  
dulce, bella y de olorcito agradable.  
No florezcas,  
los forasteros podrían llevarte.

# La nostalgia prístina y la vulnerabilidad de las trabajadoras domésticas en *Roma*, de Alfonso Cuarón

---

## THE PRISTINE NOSTALGIA AND THE VULNERABILITY OF DOMESTIC WORKERS IN *ROMA*, BY ALFONSO CUARÓN

Martin Camps  
University of the Pacific  
mcamps@pacific.edu

Alfonso Cuarón calificó a *Roma* (2018) como “su primera película”. Filmada en blanco y negro, narra la historia de Cleo, una trabajadora doméstica en una casa de la colonia Roma, donde trabaja para una familia de clase media que está pasando por el divorcio de los padres. Cleo se embaraza de un hombre que la desprecia. La familia también es testigo de la represión del gobierno en el llamado “Halconazo” de 1971. Me interesa la película no solo por la belleza estética en la cuidadosa reconstrucción de una memoria, sino también por exhibir la jerarquía de clases y las estructuras de dominación hacia las empleadas indígenas que huyen de la pobreza y el atraso rural como resultado de un Estado desinteresado en las comunidades minoritarias.

**PALABRAS CLAVE:** memoria, clases sociales, estética y política, dominación, comunidades indígenas

Alfonso Cuarón described *Roma* (2018) as “his first film”. Filmed in black and white, it tells the story of Cleo, a domestic worker in a house in the “Roma” neighborhood where she works for a middle-class family that is going through the divorce of their parents. Cleo becomes pregnant with a man who despises her. The family also witnesses the government’s repression in the so-called “Halconazo” of 1971. I am interested in the film not only for the aesthetic beauty in the careful reconstruction of a memory, but also for exhibiting the class hierarchy and the structures of domination towards indigenous female employees fleeing poverty and rural backwardness as a result of a disinterested Mexican government in their own minority communities.

**KEYWORDS:** memory, social classes, esthetics and politics, domination, indigenous communities

## DIVERSIDAD EN LA PANTALLA GRANDE

El cine con la presencia de pueblos originarios ha tenido un momento de auge en las últimas décadas. En el Perú, por ejemplo, el contraste de la ciudad y la serranía está presente en las cintas de Claudia Llosa *Madeinusa* (2006) y *La teta asustada* (2009), ambas con la notable Magaly Solier. Recientemente la película *Retablo* (2017), de Álvaro Delgado-Aparicio, relata un aspecto poco tratado en el cine de tema indígena: la homosexualidad y la represión por parte de sociedades patriarcales, tema similar a la película mexicana *Sueño en otro idioma* (2017), de Ernesto Contreras, donde se explora la relación de dos hombres que son los últimos hablantes de una lengua original y que, además, comparten un secreto de juventud. La película *El abrazo de la serpiente* (2015), de Ciro Guerra, así como *Pájaros de verano* (2018), giran alrededor de una planta (la yakruna y la marihuana) en el contexto colombiano. En Guatemala, *Ixcanul* (2015), de Jayro Bustamente, narra las privaciones de una adolescente en una montaña y la migración hacia el “otro lado del volcán” como única opción de sobrevivencia al matrimonio por arreglo.

En el contexto mexicano, Tío Yim (2018), de Luna Marán, realiza un cuadro personal sobre el pensador y trovador zapoteco Jaime Luna relatado por el lente amoroso de su hija sobre la importancia de la conservación de la naturaleza. Sin embargo, *El ombligo de Guie'dani* (2018), del director Xavi Sala, toca directamente el tema de *Roma* con respecto a una adolescente indígena que se rehúsa a aceptar el rol de trabajadora doméstica impuesto por su madre. La muchacha se rebela ante el clasismo y en un momento crucial de la película organiza una fiesta con una amiga en la casa de sus empleadores cuando se han ausentado por un viaje y ella se ha quedado a cargo. Por supuesto, este no es un recuento exhaustivo de la producción fílmica con tema indígena, pero provee un contexto a la película de Cuarón. Por supuesto, si hacemos espeleología de las primeras cintas de tema indígena en México habría que remontarnos a *Cuauhtémoc* (1904), de Carlos Mongrand, o *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910), de Manuel Cirerol y Carlos Martínez Arredondo; o a películas como *María Candelaria* (1944), de Emilio Fernández, *Tarahumara: cada vez más lejos* (1965), de Luis Alcoriza, o *Tizoc* (1957), de Ismael Rodríguez. Sin embargo, las cintas de las últimas dos décadas representan un avance significativo en calidad y temas sobre la cosmovisión indígena, lo que habla de un interés multicultural por la diversidad lingüística y que sale de los patrones comunes que giraban en torno a la ciudad latinoamericana, esto es, la *mestizofilia* (Chorba, 2007) o la vida criolla como modelo racial de la “modernidad” latinoamericana, una suerte de calco norteamericano.

## TODOS LOS CAMINOS LLEVAN A ROMA

En el documental *Road to Roma* (2020), Cuarón permite inspeccionar lo que él describe como la “plomería” de su multipremiada película, su primera cinta en México después de dos décadas de ausencia, que con una sutil línea argumental va construyendo la imagen

prístina de la memoria de su familia en la Ciudad de México en la década de los setenta, como dice en sus propias palabras en entrevista a Valdés (2018): “A kind of spiritual X-ray of my family, with its wounds and its sores”. Cuarón no escatima recursos en la reconstrucción de época en la calle Insurgentes, los aparadores de tiendas con vestidos, fachadas del banco Serfín para un trávelin donde el personaje, Cleo (Yalitza Aparicio), se subsume en esas calles llovidas y plagadas de vendedores, tráfico y peatones. Cuarón dice que el contexto es tan importante como el personaje; por eso, prefiere no usar los *close-ups* característicos de los programas de la televisión que se centran en el hablante, sino situar a los personajes en el espacio donde están hablando.

Esos trávelin de *Roma* son la arquitectura de la cinta misma, el deambular de una familia en una ciudad que acababa de salir del garrotazo de la represión social en 1968 y estaba por enfrentar el Halconazo de 1971. Cuarón se basa en fotografías de la época para reconstruir milimétricamente imágenes emblemáticas que vio en los periódicos que narraban la trifulca y ocultó computacionalmente los visos de la modernidad (como las omnipresentes antenas de satélite salpicadas en los techos). El lente se enfoca en una mueblería, desde donde posiciona a sus personajes para atestiguar desde las ventanas panorámicas el ataque que sucedió en las calles.

Cuarón describe el desgaste emocional que significó recrear el cuadro nostálgico de la infancia. Por ejemplo, expresa el “mal humor” que sentía hacia el personaje que interpreta a su papá Antonio (Fernando Grediaga), pero descubre que su frustración se debe a que está dirigiendo la figura de un hombre al que juzgó por abandonar a su familia. La arqueología reconstructiva de la película cumple la función de una cinta ambientada en una época, además de encontrar la veta de una memoria dolorosa en su biografía personal y su intersección con el trauma nacional por la represión del Estado. Cuarón tuvo la oportunidad de recrear un diorama de su infancia en tamaño real y con presupuesto de estudio fílmico, pero esta espeleología psicológica arroja también una crítica a cómo su familia y la sociedad mexicana conviven con las empleadas domésticas que suplen la ausencia de los padres y se convierten en las dispensadoras de ternura para los hijos ajenos. El acercamiento de Cuarón a *Roma* es una forma de cauterizar su pasado a partir de la mirada de Cleo, como expresa en esta entrevista a James (2019):

The only way to approach memory is from the standpoint of the present. Inevitably, it's going to be tainted by the prism of present interpretation. Probably, if I had done this at another stage in life, it would have been more nostalgic, romanticized and subjective. I was not interested in that because I wanted to come to terms with my own past, where everything is seen through the very specific character of Cleo. (p. 58)

Otro ejemplo del trabajo reconstructivo es la remodelación del hospital que estaba a punto de ser derruido y la producción reconfiguró el piso, los lavabos y otra utilería del

nosocomio para crear el escenario donde toma lugar el momento clave en la historia, cuando Cleo se da cuenta de que su hija nació muerta. Cuarón relata que los doctores y enfermeras eran todos profesionales de la salud y ejercieron según lo que indica su quehacer científico. Yalitza Aparicio no sabía tampoco que el bebé nacería muerto en la línea del libreto y vemos su reacción visceral ante un evento desastroso.

En Cuarón tenemos, entonces, a un director meticuloso con una imagen clara de lo que desea ver en el cuadro y un perfeccionismo que le lleva a hacer sesenta y dos tomas para lograr la secuencia exacta, por ejemplo, aquella cuando un grupo de hombres dispara las armas en el día de campo en el momento exacto en que unos perros cruzan el cuadro. Cuarón explica a una de las actrices que no debe decir la expresión “qué onda” porque todavía no se usaba<sup>1</sup>.

Cuarón explica en este documental apendicular que la figura de la nana, a quien le dedica la película, estuvo basada en Liboria Rodríguez, originaria de Tepelmeme, Oaxaca. “Libo” aparece en *Y tu mamá también* (2001) durante el viaje a la playa, cuando Julio (Gael García Bernal) y Tenoch (Diego Luna) se detienen en el pueblo donde nació la niñera y la voz en *off* recuerda este dato que parece accesorio en ese momento, pero es la semilla del universo de Cuarón<sup>2</sup>. En efecto, escribe Teodoro (2018): “There are plenty of Mexican films more daring, innovative, and politicized, but part of the value of Cuarón’s more mainstream Mexican films lies in their ability to honor under-recognized characters like Cleo with the largest stage possible” (p. 35). El director explica que su nana creció con muchas carencias e iba a las funciones de cine a ver cualquier película que exhibieran. Cuarón describe la comunicación que había entre ellos y la separación de clases sociales que divide a indígenas, mestizos y criollos en la sociedad mexicana. Para *Roma*, por ejemplo, la producción elaboró un sofisticado álbum fotográfico de los extras que participarían dividido por clases sociales y etnicidad para que aparecieran combinados en las distintas tomas, en una suerte de arreglo plástico de la diversidad étnica en el México de los setenta. Esto parece una exuberancia de composición, pero también evoca la composición estética de un cuadro de castas del siglo XVII.

## LA SELVA DE CONCRETO

La película inicia con una toma enfocada en el piso de la cochera, y escuchamos el trabajo de Cleo que arroja unos cubetazos en el patio de la casa de la calle Tepeji 21, esquina con

1 Sin embargo, es una de las expresiones clave de esa época, que inauguró toda una literatura precisamente llamada *literatura de la Onda*, que recogía esa época sesentera de movimientos y descontento social.

2 Cuarón dirigió un cortometraje para *Hora marcada* en la televisión mexicana, un programa donde aprendió a pulso los tejemanejes del cine. En el episodio *No retornable* aparece la casa y la fachada de Tepeji 21.

Monterde. En el reflejo vemos un avión que cruza el cielo. Cuarón explica que quiso iniciar con el suelo y terminar en el cielo, cuando Cleo asciende las escaleras en su lugar de trabajo y también de esparcimiento. Los aviones significan una realidad para los capitalinos, representan el trasiego de personas. Pero el agua enjabonada en los mosaicos refleja el resultado de la labor de Cleo, que está muy alejada de los lujos de un viaje en avión porque su función es la terrestre tarea de limpiar la mierda del perro. El sonido del agua se conecta también con el final de la película en el mar veracruzano y la coronación de su sacrificio por la familia. Escuchamos el sonido del drenaje tragándose el agua y la toma se abre para introducirnos al personaje de Cleo clareando el desecho del perro antes de que llegue el "señor". Vemos a Cleo inmersa en sus rutinas diarias, ir al baño, descargar el agua del retrete. Luego tenemos la casa, que para ella no es el lugar de la nostalgia que recrea Cuarón, sino su lugar de labor. Para la familia, es su espacio íntimo y Cleo es la empleada doméstica que se ha adaptado como otro miembro de la familia. Cleo se comunica con su compañera, Adela (Nancy García), en lenguaje mixteco como una manera de entablar distancia con la familia y construir una isla lingüística a salvo de la visión de "otredad" marcada por la diferencia de clase social. Por ejemplo, después de que Cleo recoge al niño, el muchacho le pide que "no hablen así". El lenguaje mixteco tiene medio millón de hablantes, cerca de 81 variantes y es una de las 68 lenguas que se hablan en México, según el INALI (Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas). Que el niño le ordene no usar ese lenguaje denota la prohibición de usar una lengua autóctona que contradice la versión mestizofílica de un país homogeneizado, la "raza de bronce" definida por José Vasconcelos. Carrie Chorba ha estudiado este lento proceso de apertura del lente homogeneizante en su libro *Mexico, from Mestizo to Multicultural* (2007). Un punto nodal del despertar hacia una cultura más inclusiva fue la rebelión del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que en 1994 atrajo la atención sobre el desplazamiento injusto de los pueblos originarios del proyecto neoliberal mexicano.

*Roma* no cuenta con un *score* o tema musical porque los sonidos de la ciudad (perros ladrando, vendedores) se convierten en el escenario auditivo de la película. A lo largo de la cinta, escuchamos los rumores de los vendedores ambulantes de la ciudad que venden miel de colmena, así como canciones populares como "Sombras nada más" o temas de cantautores populares como Juan Gabriel que escuchamos de fondo en la estación Radio Variedades. *Roma* es una caja de resonancia de la memoria de una infancia cuando los sonidos actúan como una caja musical de recuerdos. Tal como los sonidos presentan la textura de la ciudad, el director presta atención a objetos que añaden profundidad al tiempo histórico y los momentos de la nostalgia. Por ejemplo, vemos a un mono de lucha libre de plástico y un balón ponchado, los libros del *Tesoro de la juventud* que eran parte de toda biblioteca hogareña de la clase media mexicana. El lavadero en la azotea, donde hay un primer momento tierno de la relación creciente entre Cleo y el niño: Cleo se acuesta solidariamente con el niño en una losa de concreto y dice: "Me gusta estar muerta", entre

la ropa secándose en el tendedero, en un momento afectivo de una relación naciente. La azotea es el espacio de Cleo, sube a su cuarto por las escaleras de metal donde comparte estancia con Adela; la abuela “cuida que no gasten la luz” —recordándoles su condición de empleadas— y ambas hacen ejercicio para “bajar los tamales” iluminadas con velas.

Cleo y Adela se apresuran por las calles hasta llegar a la Casa del Pavo (restaurante emblemático de la culinaria chilanga) y en la televisión ven al Profesor Zovek (escapista e hipnólogo popular en los sesenta y muerto en un accidente de helicóptero en 1972) empujando un camión con los dientes, mientras en los anuncios aparece el candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Echeverría, el “tapado” (llamado así por la costumbre de ser elegido antidemocráticamente o por “dedazo”) del sistema priista al que Vargas Llosa llamó justamente “la dictadura perfecta”. Allí se ven por primera vez Cleo y Fermín (Jorge Antonio Guerrero); al salir del lugar, Fermín se toma lo que resta de una botella de Coca-Cola para exhibir su falta de recursos. En la entrada del cine vemos a un vendedor de globos y pelotas. La siguiente escena es Fermín y Cleo en un hotel de paso; él aparece desnudo haciendo movimientos estilizados de artes marciales con un fuste. Fermín expresa que tenía muchas carencias y que había caído en el “chemo” (droga) y encontró en las artes marciales una dirección, aunque sabremos más adelante que está sirviendo al Estado mexicano para reprimir al sector social pauperizado del que intentaba escapar. Es decir, el que podría ser el amor de Cleo se convierte en su abusador.

En la siguiente escena, Cleo aparece dándose un baño; después, despierta a los niños con mucha ternura, con besos y cosquillas. Se escuchan las rutinas de la mañana, los sonidos de la campana del servicio de recolección de basura. Prepara el desayuno, un huevo tibio a Pepe (Marco Graf) que representa a Cuarón de niño, y la avena para el doctor. Al final del día llega Antonio, el “señor”, a tomar posesión de la casa limpia, en su auto, escuchando música clásica. El doctor trabaja en el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y estaciona el auto Ford Galaxie en el garaje con una precisión milimétrica. La familia se sienta frente al televisor a ver un programa vespertino, *Los polivoces* (programa sesentero de sátira). Cleo también se sienta por un minuto a disfrutar del programa de televisión, pero tiene que levantarse tan pronto se acomoda para traer “un té de manzanilla para el señor”. Los espacios están marcados por la clase y la posición económica, y también por el lenguaje. El patriarca, quien se molesta por la “caca de perro” en sus zapatos. El día termina con Cleo lavando los platos en la cocina.

Sofía explica a los hijos que el “señor Antonio” irá a una conferencia en el extranjero. Frente a la casa hay una despedida de la pareja con aire de separación matrimonial definitiva. Ella le dice: “Aquí estaremos” y abraza por la espalda el cuerpo tenso del marido, como un gesto desesperado de intentar atajar lo inevitable. Aparece en la calle una banda de guerra escolar que marca el inicio de la soledad para ella y el fin simbólico de

su matrimonio. La “señora” se enoja con Cleo por las cacas del perro, tal vez como una razón absurda de que el doctor se vaya de la casa. Cleo se convierte también en el paño de lágrimas y el desfogue de las frustraciones de Sofía.

En la segunda vez que aparece el interior de un cine, Fermín y Cleo están viendo una película de la Segunda Guerra Mundial, *La Grande Vadrouille* (1966). Cleo le expresa a Fermín que “está con encargo” e inmediatamente Fermín dice que va al baño, pero no regresa y olvida su chaqueta en el asiento. Se termina la película (a la que los asistentes del cine responden con aplausos, una práctica ahora en desuso, pero añade un acento a la nostalgia cuaroniana). Cleo espera el regreso del novio en los escalones del cine. En otra escena de los rituales de la ciudad, la película captura una tarde de granizo y vemos a los niños jugando en el patio cantando “que llueva, que llueva”. Cleo aparece ensimismada mirando la lluvia desde la cocina. Se acerca la Navidad y la señora está atravesando por el divorcio, pero mantiene la farsa de que el padre está en Canadá y les pide a sus hijos que le escriban una carta para que no se olvide de ellos.

Cleo explica a su patrona que está con encargo y le pide que no la despida; ella responde: “Ay, mensa, cómo crees” y deciden ayudarla. Llevan a Cleo al hospital donde oímos finalmente el nombre completo de ella: Cleodegaria Gutiérrez. En el hospital ocurre un temblor mientras contemplaban a los niños en la incubadora, como un presagio de lo que ocurrirá después al perder a su bebé y como un guiño al terremoto de 1985 que terminaría de fracturar a la sociedad mexicana, para darse cuenta de que el gobierno priista era incapaz de ayudar a su pueblo y la sociedad civil tenía que darse manos a la obra para rescatar a sus seres queridos de entre los escombros. Después de la represión de 1968 contra los estudiantes en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco y del Halconazo de 1971, el terremoto de 1985 sería el cisma que despertaría al pueblo mexicano del sopor de un partido hegemónico y desembocaría en la democracia incipiente del año 2000 con la elección de Vicente Fox como primer presidente electo de la oposición.

La familia pasa un fin de semana con los Richards para celebrar la Navidad. La casa muestra las disparidades económicas en México. En la sala se exhiben animales disecados, copas de vino en las mesas al lado de biberones para niños, un árbol de Navidad boyante de regalos y numerosa servidumbre. Daniela Rossell, en su libro de fotografías *Ricas y famosas: México 1994-2001* (2002), deja constancia de la afición de la clase alta mexicana por los animales disecados en las salas exuberantes de sus casas y retrata también las legiones de empleados, jardineros, niñeras y mucamas que sirven a los patrones siguiendo la escala del color como en un cuadro de castas. En la película, los dueños de la casona disparan sus armas, son todos blancos y algunos hablan inglés, como una nota del poderío extranjero del capital mexicano. Hay un niño que juega con un traje de astronauta, como un *alter ego* del director que atesora sueños que trascienden esos espacios o un guiño a su cinta *Gravity* (2013). La casa muestra los excesos de una oligarquía, por ejemplo, embalsamar a todos los perros que han tenido en la estancia.



Cleo escucha de una de sus colegas que uno de los perros fue envenenado por un conflicto con los “terrenos”. Cleo baja a un primer piso donde celebran los trabajadores con música de “Corazón de melón” en un sitio donde sirven pulque y a Cleo se le cae un jarro con la bebida (un sonido seco como de piñata derrotada) como otro presagio del embarazo fallido, aunque ella no quería tomar alcohol para proteger al bebé. En otra escena, Cleo observa cómo la señora Sofía (Marina de Tavira) decide detener los avances seductores de Billy, que la “quería consolar” por su reciente separación. Cleo es la testigo de los eventos importantes de la familia, así como la familia se convierte también en la aliada en sus malas fortunas.

Esa noche habrá un incendio provocado por el conflicto de los terrenos referido antes. Todos acuden a apagar el fuego, aun los niños que lo toman como diversión. La quemazón del bosque parece un preludio del movimiento social que está por iniciar, el electrizante ambiente político que se cocinaba en el México de entonces. Aparece un hombre disfrazado como un monstruo (Krampus) que canta en *nynorsk* (noruego) mientras el bosque se incendia (véase Tovar, 2018). Al otro día salen a caminar por el campo y Cleo dice que le recuerda a su pueblo: “Así suenan los animales y así huele”, dice. Es la memoria del pueblo que ella dejó para trabajar en la ciudad y por cuya labor ahora regresa a contemplar el campo abandonado, que paradójicamente está también bajo el poderío de la clase pudiente.

De regreso a la ciudad hay otro trávelin de una caminata nocturna en la ciudad: aparece el cine Las Américas, el banco Serfín, merolicos, vendedores perorando para vender cachitos de lotería, y vemos por segunda vez al señor Antonio, ahora de la mano de una mujer joven, y los amigos de los niños le dicen que han visto al padre con otra mujer. Vemos la escena recreada de una película de astronautas como otro guiño a su película *Gravity*. De hecho, en el cuarto de Pepe (Marco Graf), hay dibujos de astronautas y naves espaciales como corresponde a un chico de su edad y posición social. El auto es también un Ford Galaxie en referencia a las galaxias. De Cleo, en oposición, no sabemos cuál es su sueño, su aspiración; solo sabemos de las rutinas de su trabajo entrelazadas con la historia de la familia, pero sus anhelos aparecen soterrados. ¿Querrá trabajar en Tepeji 21 hasta el final de sus días?

Cleo va en busca de Fermín a las afueras de la ciudad; en las paredes se aprecian carteles políticos de la era de Carlos Hank González. En las calles encharcadas vemos de nuevo a un niño jugando a ser astronauta, pero esta vez con una cubeta en la cabeza, como un contraste de la capacidad de imaginación de los niños que trasciende las clases sociales o las zonas de la ciudad. Ramón, el novio de su amiga, está ensayando con una banda de *rock* en un arrabal. Cleo encuentra a Fermín recibiendo entrenamiento para reprimir al pueblo. En el cerro dice: “LEA, Estado de México”; uno de los entrenadores tiene una sudadera con el escudo de West Point para demarcar la injerencia norteamericana en la represión, como ejercicio clandestino de la doctrina Monroe. Frente al pelotón

aparece el Profesor Zovek con un reto para ellos: les dice que únicamente los grandes maestros en artes marciales son capaces de alzar las manos con los ojos cerrados y sostenerse con un pie flexionado. Cuando Zovek realiza esta posición, coincide con el paso de un avión sobre su cabeza. Les dice: “¿Querían que levantara un jet?”. Para lograr esa posición se requiere de un desarrollo mental y físico, explica. De los presentes, Cleo es la única capaz de hacer el acto, es la elegida. Cleo finalmente aborda a Fermín, le pregunta si el entrenamiento es para las olimpiadas (aunque las olimpiadas fueron en 1968 y se supone que están en 1971), pero él responde: “Algo así”. Ella le dice que está embarazada, pero Fermín se molesta; le pide agresivamente que no lo vuelva a buscar y le impreca: “Pinche gata”. Un epíteto denigrante a su trabajo como empleada doméstica, *gata* como sinónimo de sirvienta, un peyorativo que califica su condición servil y el estanco social de los indígenas en México, cuya única opción en el proyecto del Partido Revolucionario Institucional es la migración a las ciudades, olvidarse de sus lenguas originales y desear formar parte de una sociedad que no tiene lugar para ellos, ni para su fenotipo, lengua o cultura. Así la película presenta la violencia del Estado mexicano hacia sus ciudadanos, pero también la violencia social hacia sus minorías étnicas.

La desilusión de Cleo se entronca con la de Sofía, que participa del mismo problema: el abandono de hogar del progenitor de su familia. Los niños juegan con una pista de carritos eléctricos, uno de los regalos de Navidad. En el fondo escuchamos la canción “Aquel día en que te marchaste”, de Los Ángeles Negros. Hay una pelea entre los niños y uno de ellos le tiró un objeto que atravesó el vidrio de la puerta. Vemos a la señora estacionar el auto de una manera atropellada, rayando las puertas y demoliendo parte de una pared de ladrillo. El auto como representación de la relación con el marido, el poderío de la carrocería masculina, que contrasta con la manera cuidadosa con la que Antonio metía el auto, impacientado por la caca del perro que puede dañar su coche, ahora es deformado por la mujer que abolla el símbolo del patriarcado de ocho cilindros. La señora está borracha y se entiende que es también el fin de su matrimonio. Le dice a Cleo: “Estamos solas, no importa lo que te digan los hombres, siempre estamos solas”. Una frase lapidaria que explica uno de los temas centrales de la película, la solidaridad/soledad femenina frente al abandono masculino.

La abuela, Cleo y los niños van a buscar una cuna a una tienda de muebles y desde las ventanas que dan a la calle pueden ver el conato de rebelión y la sangrienta represión del cuerpo de granaderos; los policías esperan órdenes y se desata la trifulca con palos. Allí encuentran de nuevo a Fermín que tiene un arma en la mano (además de una playera, irónicamente, con un corazón) y apunta hacia Cleo; antes le había dicho que si la volvía a ver la mataría a ella y a la criatura. En ese instante se le rompe la fuente a Cleo y deben ir al centro médico a toda velocidad en el tráfico infame de la Ciudad de México. La abuela reza ante las adversidades hasta que llegan al sanatorio, donde la abuela tiene que hacer un esfuerzo por recordar el apellido de Cleo, como una señal de su identidad

borrada: es Cleo, la “muchacha”, no una mujer con apellidos. A partir de aquí vemos el despliegue clínico de la atención médica, escuchamos sus quejidos y el lenguaje técnico de los doctores (según Cuarón, el lenguaje de un parto real) que hacen todo por salvar al bebé que posteriormente nace muerto. El lenguaje aséptico del perito en los desenlaces humanos: “Suspendemos maniobras. No escucho el corazón de su bebé. Tu bebé nació muerto. Es una niña. Despidete de ella. Dámela por favor, necesitamos prepararla. Lo sentimos mucho”. Y vemos en otra camilla la preparación del cuerpo del bebé, le cubren su rostro. Cleo se desarma en llanto. El nombre de la bebé es como el suyo, Cleodegaria Gutiérrez; su deseo en la azotea de “estar muerta” se ha realizado trágicamente en su hija.

Regresan a Tepeji 21. Escuchamos los sonidos lánguidos del afilador de cuchillos que llenan la casa de los sonidos de nostalgia. Vemos el rostro preocupado de Cleo, que está sentada en una silla frente a una puerta abierta, intentando procesar lo que ha pasado. La señora anuncia que irán a Tuxpan en Veracruz y llevarán a Cleo. La familia se está reconstruyendo a partir de este viaje (como en *Y tu mamá también*). En el mar, vemos a los niños bronceados después de un día de sol; uno de ellos lee la revista infantil *Periquita* (Nancy, creada por Ernie Bushmiller). En la cena la madre les confiesa la cruda realidad, que su padre no volverá a casa. Que el viaje fue una manera de darle espacio para que él regresara a recoger su ropa y sus libros, y explica que ella ahora trabajará en una editorial, porque con su enseñanza en la preparatoria no les alcanzará. El esposo no les manda dinero y dice que quiere ver a los hijos, pero “no sabe cuándo”.

En el cierre de la cinta, los niños juegan en la playa (símbolo de redención y reinicio); la madre tiene que irse por un momento y deja a Cleo encargada, pero les dice que no se metan al mar porque Cleo no sabe nadar. Sin embargo, los niños se introducen al mar pese a las advertencias de Cleo, que tiene que arriesgar su vida para salvar a la niña. La familia se congrega en la arena y la niña dice: “Cleo me salvó” y todos se abrazan asustados (como una *Pietà* de la compasión familiar) ante la posibilidad de perder a la niña. En ese momento, Cleo les confiesa que ella “no quería que naciera” refiriéndose a su propia hija, que no la deseaba. La señora le dice: “Te queremos mucho, Cleo”. En la siguiente toma vemos el regreso de Tuxpan por la ventana del auto Galaxie. Vemos en Cleo una mirada de satisfacción, con los niños dormidos en el regazo, tal vez porque ha logrado expresar su tormentoso deseo de no querer la bebé de Fermín y por haber salvado a la niña de su empleadora como un canje simbólico, posiblemente también porque se ha sellado así su pertenencia a la familia.

## LA LUCHA (DOMÉSTICA) DE CLASES

Cuando la familia regresa a la casa notan la ausencia de libreros y la disposición de los muebles en los cuartos producto del divorcio. La madre promete que se irán de viaje “a Disney no, pero a la Selva Lacandona o a Oaxaca” señalando su nueva situación

económica. Sin embargo, aunque acaban de llegar del viaje, le piden a Cleo que haga un licuado de plátano y “gansitos” (pastelillos de chocolate). La vemos subir las escaleras de metal a su cuarto en la azotea, al mismo tiempo que un avión surca el cielo. La película cierra con los sonidos del afilador de cuchillos y los ladridos de los perros. En el guion, el final se describe de una manera poética:

Cleo sale de la cocina cargando su montón de ropa sucia y cruza el minúsculo patio y comienza a subir por la escalera de metal que lleva a la azotea.

Sus pasos reverberan a lo largo de la esquelética estructura en un quejido metálico que hace ecos por el pequeño patio, despertando a los pájaros enjaulados.

Cleo llega al descanso frente a su cuarto y continúa su marcha hacia lo más alto. Un carro de camotes aúlla triste, a lo lejos.

Paso a paso, Cleo asciende.

Arriba, más allá de la azotea, el cielo es puro. (Cuarón, 2016, p. 141)

No hay una redención de Cleo o una transformación del personaje; la familia ha cambiado y la señora de la casa mira al futuro con optimismo, pero Cleo carga “su montón de ropa sucia” hacia la azotea, su lugar de trabajo. Cleo no asciende a un lugar distinto donde “el cielo es puro”; el personaje sube a lavar ropa, a proseguir su rutina diaria de trabajo. Sin embargo, la disparidad de clase sigue allí, no ascendió un solo escalón en la escala social. En cambio, extrafílmicamente, para la actriz Yalitza Aparicio sí hubo una modificación que continuó después de la cinta. Se filtraron comentarios racistas de personas del medio artístico en México que insinuaron una falta de talento en Aparicio, se generaron memes discriminatorios y crueles, se le criticó su presencia en el boato de los Premios Óscar, de codearse con la crema y nata de Hollywood. Además, reanimó la discusión laboral en México en torno a las trabajadoras domésticas para proveerles un salario digno y prestaciones de ley. La película exhibió la disparidad del *sur local*, para utilizar una variación del término *sur global*, el eufemismo contemporáneo para llamar a las regiones expoliadas del planeta. El sur mexicano es el *sur local* despojado, como mostró el movimiento del EZLN, estratégicamente desindustrializado y cuyas comunidades indígenas fueron desplazadas por una educación deficiente y un sistema de salud defectuoso, además de un racismo rampante.

*Roma* es el álbum de memorias de un cineasta que ejerce un inventario y reconstrucción minuciosos de ciertas imágenes que lo marcaron en su niñez en la colonia Roma en la Ciudad de México, pero también es el registro de la discriminación hacia los indígenas. En entrevista con *Cine Premiere*, Alfonso Cuarón expresó a Oliva (2018) que la película fue “una reconstrucción milimétrica, en donde hasta los cajones que no se abrían tenían adentro los elementos que tendrían que estar ahí” (p. 45). De los tres cineastas mexicanos que han probado suerte en Hollywood, Cuarón es el más poético e intimista. Así como Guillermo del Toro confecciona monstruos inauditos, o Alejandro González Iñárritu

emula una acción épica de la mejor época del cine, Cuarón poetiza filosóficamente con sus películas.

Por ejemplo, en su cinta *Solo con tu pareja* (1991), donde aborda el tema del sida en una comedia de situación a la mexicana, o en la *road movie* *Y tu mamá también* (2001), discurre sobre el último viaje de una mujer enferma de cáncer en medio de un *ménage à trois* “charolatrero”; o en *Gravity* (2013) presenta la levedad humana en el espacio exterior a partir de la pérdida de un infante; o el fin del mundo que empieza en la esterilidad de los vientres maternos en *Children of Men* (2006). *Roma* aborda el trauma de un país por la represión social y el trauma personal de la pérdida de un bebé. Asimismo, revela el entarimado social que sigue los escalafones de raza y clase estipulada por las pirámides raciales de la colonia. A este respecto, Judith Rollins en su libro *Between Women: Domesticity and Their Employers* (1985) estudia las jerarquías de clase y estructuras raciales de la división del trabajo en el contexto de trabajadoras afroamericanas, y los actos deferenciales que esperan quienes las emplean. Esta estructura de poder, de relaciones de dominación y jerarquización en el contexto colonial y hacendario mexicano hacia el indígena aparece en *Roma* como un sistema normalizado donde las empleadas domésticas son, por lo general, mujeres de estrato social bajo, de comunidades rurales y de un grupo étnico minoritario y despreciado. Escribe Rollins (1985): “While the types of economic systems that have institutionalized inequality have been varied, all have included interpersonal rituals that somehow reinforced the desire for accepting the systemic inequality of entire categories of people” (p. 6).

Me vienen a la mente tres películas que relatan las relaciones sociológicas de servicio incrustadas en la vida de una familia y el deseo de aceptar inequidades sistémicas. *The Help* (2011), de Tate Taylor, en el contexto del racismo norteamericano del sur, donde las sirvientas denuncian la discriminación de las familias blancas de Misisipi; *La nana* (2009), de Sebastián Silva, donde la niñera, que ha servido a una familia chilena “pituca” por dos décadas, sabotea a las nuevas trabajadoras del hogar; otra película es *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, donde en uno de los trípticos retrata la vida de una niñera en Estados Unidos que por azar del destino tiene que cruzar a los “güeritos” por el desierto de la frontera; la cuarta película sería *El ombligo de Guie’dani* (2018), que referí al inicio de este ensayo, donde una adolescente se niega a aceptar el rol de sirvienta que la sociedad le ha impuesto. Dos cuentos también con este tema son “Love Story”, de Elena Poniatowska, donde desgrana la relación amor y odio de una “señora” (Teleca) con su sirvienta Lupe, que en un acto de represalia final le deja un redondo pedazo de mierda en la cama; y “Miss Amy” (en *La frontera de cristal*), de Carlos Fuentes, donde una adinerada mujer de Chicago se ensaña cruelmente contra su mucama de México; por ejemplo, le presta la casa para organizar una piñata para después correrlos y humillarla en medio de la celebración a punta de bastón.

*Roma* es una obra de arte con muchas aristas. Se conecta a esa tradición de películas de la Ciudad de México que tiene como su fuente *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, y *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu. La película de Buñuel describe la Ciudad de México durante el periodo del presidente Miguel Alemán y el crecimiento de la infraestructura que era inversamente proporcional al atraso social de la juventud. La escena final muestra a Pedro, el niño asesinado por El Jaibo, que es arrojado en el basurero como el cascajo residual de una ciudad/sociedad en construcción. *Amores perros*, medio siglo después, despliega la ciudad neoliberal donde persiste el atraso y una marcada diferencia de clases. En un triángulo de historias tenemos los dilemas morales de la clase alta, la rivalidad entre hermanos y un guerrillero que combatió al gobierno, pero ahora se alquila como matón. *Roma* añade otro capítulo a estas historias de la ciudad, desde la perspectiva de una familia que sufre un cambio radical, de igual forma que el país experimentó un descalabro radical por parte de la represión del gobierno<sup>3</sup>.

*Roma* es una película donde el cineasta recuerda cómo era la vida entonces en esa casa y al inspeccionar ese recuerdo también registra la condición de la empleada doméstica que participó en sus vidas por cuestiones económicas y eventualmente su labor “doméstica” se convirtió en un pilar de la memoria y la construcción de la infancia. La película también recrea el escenario sociopolítico en los setenta en México, la represión del jueves de Corpus y los halcones que acribillaron a los manifestantes. La película es una composición de la nostalgia de la infancia, de una Ciudad de México que no termina de mutar. La cámara se mueve con el personaje en trévelin por las calles donde se agolpan los anuncios de otra época.

## CONCLUSIÓN: LA VULNERABILIDAD DE LOS NO-CIUDADANOS

*Roma* es una película de un metódico anticuario recolector de imágenes que exhibe los objetos ya idos: los autos, juguetes, programas de televisión que se han empolvado en un México de hace medio siglo. Los sonidos de la ciudad —como el afilador de cuchillos, el camotero, los merolicos— y el cine, el interior de aquellas salas de proyección engalanadas como iglesias del entretenimiento. Cuarón nos mete en su mundo de referencias, por ejemplo, estacionar el Galaxie en la cochera angosta, cuidar los ángulos, corregir cada centímetro para que entre sin un rasguño. Weintraub (2019) expresa esta permanencia del pasado, su prístina expresión en la claridad del presente:

---

3 Otra película memorable que relata la matanza de las Tres Culturas en Tlatelolco fue *Rojo amanecer* (1989), de Jorge Fons, y está narrada desde la perspectiva de una familia de clase media que presencia la matanza de estudiantes desde su apartamento. La película estuvo enlatada por unos años y logra una tensión dramática sin mostrar la masacre en sí.

Memory, for the director, is not in itself an enigmatic patchwork of partial images that an artist must then re-interpret into some new aesthetic whole; it is, instead, an indelible trace of the past in the present, which the director is obliged to develop with the greatest possible clarity and exactitude.

Cuarón eligió bien al iluminar su película en blanco y negro. Si la película hubiera sido a color, habría parecido una reconstrucción histórica, pero el claror monocromático, los distintos tonos de gris, le imprimen el tono de la pincelada viva de una potente memoria personal que se queda en el espectador por mucho tiempo. En efecto, el director no intentó usar una imagen granular que diera la impresión de ser una reconstrucción del pasado, sino una versión actualizada de un momento, un trauma, al que se le han puesto varias capas de pintura, pero todavía sigue allí esa rotura.

Como hemos visto, en *Roma* también se trasmina la cuestión de la representación del indígena en el cine. El rostro de Yalitza Aparicio en la pantalla grande y su nominación al Óscar significó un salto importante para la actriz, pero también exhibió el colonialismo arraigado en México y la discriminación contra las “muchachas” o trabajadoras domésticas que en su mayoría son migrantes de comunidades indígenas que buscan trabajo en la ciudad. Utilizando el concepto de Bloom (2018) de *noncitizens*<sup>4</sup> (el reconocimiento de las capacidades de los no-ciudadanos en un mundo de ciudadanos), podemos considerar la migración del interior del país como una relación de no-ciudadanos; las trabajadoras domésticas son difíciles de contabilizar con implicaciones adicionales para reconocer su vulnerabilidad.

A global estimate from 2010 suggests that there are at least 52,6 million domestic workers in the world, leading to the parallel observation that “[i]f all domestic workers worked in one country, this country would be the tenth largest employer worldwide”. (Bloom, 2018, p. 173).

Su carácter migratorio, las barreras de lenguaje y la costumbre de cohabitar en las casas de los empleadores las pone en alto riesgo de vulnerabilidad. A ello se suma que laboran en condiciones de no reconocimiento estatal, lo que enraíza su vulnerabilidad en lugar de habilitarlas.

---

4 Bloom (2018) analiza la relación de no-ciudadanía con el Estado, que se extiende a comunidades migratorias, desplazadas y vulnerables. En efecto, las comunidades indígenas en México son ciudadanos, pero, como escribe Bloom, las minorías dentro del Estado pueden tener un estatus indeterminado o cuestionado: “There are those who lack citizenship where they live, though never having moved. This includes stateless persons, and minorities within a State whose status is disputed or undetermined. It includes formal citizens who suffer discrimination and exclusion, or who contest the State, and so are unable to make full use of their citizenships. Also included are people who relate to States from afar: the colonised, the conquered, and those with more subtle connections, resulting from global and multi-lateral systems, or global phenomena like climate change, for example” (p. 2).

And it makes clear the levels of rightslessness of domestic workers. Cooking, cleaning and caring are vital to the healthy continuation of society and the claims made by domestic workers also form part of a wider struggle for recognition of these vital jobs, which have traditionally been seen as women's work in the States under consideration here. In this way, as well as through the wider discourse of care, the Domestic Workers Convention also helps to show potential interactions between noncitizenism and feminism. (Bloom, 2018, p. 177)

La aparición de Yalitza Aparicio, una mujer indígena en la pantalla grande, significó un cortocircuito a la normativa hegemonizada en la televisión mexicana, donde el fenotipo aceptado es la tez clara; donde en las telenovelas, programas de televisión, películas y series televisivas, las mujeres indígenas ocupan labores domésticas, trabajan en la cocina, visten atuendos serviles y figuran entre las sombras de las narrativas de personajes principales que se conforman al constructo de una sociedad que “aspira” a la tez clara. En efecto, “[l]a apropiación de medios tecnológicos de comunicación abre a los grupos indígenas las posibilidades de ser vistos y oídos por los consumidores de narrativas occidentalizadas que los han ignorado por siglos” (Nahmad Rodríguez, 2007, p. 125). El personaje de Cleo subrayó la ausencia de la representación indígena en el cine mexicano y evidenció el todavía vigente sistema de castas que en su triángulo de valor sitúa a los indígenas mexicanos en la base y los invisibiliza de roles importantes en el cine o los destina a papeles estereotípicos que perpetúan su condición subalterna. Al poner a un personaje indígena en el centro del filme, se avivaron discusiones urgentes sobre las comunidades minoritarias en México y avanzó la discusión de sus derechos laborales, el racismo soterrado y vulnerabilidad. Estará por verse si otros cineastas mexicanos continúan con esta visibilización (o su reciudadanización) del indígena, o siguen siendo relegados a pequeñas producciones de cine independiente, como vimos al inicio de este ensayo; la producción fílmica de las dos últimas décadas permite ver el futuro con relativo optimismo.

## REFERENCIAS

- Bloom, T. (2018). *Noncitizenism: Recognising Noncitizen Capabilities in a World of Citizens*. Routledge.
- Clariond, A., y Nuncio, G. (Directores). (2020). *Road to Roma*. [Película]. Netflix Studios.
- Cuarón, A. (2016). *Roma* [Guion]. <https://deadline.com/wp-content/uploads/2018/12/Roma-Screenplay-SPANISH.pdf>
- Cuarón, A. (Director). (2018a). *Roma* [Película]. Esperanto Filmoj; Participant Media.



- Cuarón, A.. (2018b). *Roma*. Assouline.
- Chorba, C. (2007). *Mexico, from Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*. Vanderbilt University Press.
- James, N. (2019). Where the Heart. *Sight & Sound*, 29(1-2), 56-62.
- Nahmad Rodríguez, A. D. (2007). Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica*, 45, 105-130.
- Oliva, J. (2018). Alfonso Cuarón: el adiós a las inseguridades. *Cine Premiere*. <https://reader.magzter.com/preview/o7fvaia1hsmqh4kc1mtynj3126490/312649#page/8>
- Rollins, J. (1985). *Between Women: Domesticity and Their Employers*. Temple UP.
- Rossell, D. (2002). *Ricas y famosas: México 1994-2001*. Océano.
- Teodoro, J. (2018). The Turning of the Earth. *Film Comment*, September-October, 32-35.
- Tovar, E. (29 de diciembre del 2018). *Nostalgia y misticismo vikingo en Roma de Cuarón*. Cine Oculito. <https://cineoculto.com/2018/12/nostalgia-y-misticismo-vikingo-en-roma-de-cuaron/>
- Valdés, M. (13 de diciembre del 2018). After *Gravity*, Alfonso Cuarón Had His Pick of Directing Blockbusters. Instead, He Went Home to Make *Roma*. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2018/12/13/magazine/alfonso-cuaron-roma-mexico-netflix.html>
- Weintraub, A. (24 de febrero del 2019). *The Black and White Art Film in the Age of its Digital Distribution*. Post45. <https://post45.org/2019/02/the-black-and-white-art-film-in-the-age-of-its-digital-distribution/>

# El barrio como vestigio del pasado en la narrativa peruana moderna: *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*, de Augusto Higa\*

---

## NEIGHBORHOOD AS A TRACE OF THE PAST IN PERUVIAN MODERN NARRATIVE: *BARRIO DE BRONCAS*, BY JOSÉ ANTONIO BRAVO, AND *FINAL DEL PORVENIR*, BY AUGUSTO HIGA

Alejandro Sustí  
Universidad de Lima  
asusti@ulima.edu.pe

Este artículo examina las novelas *Barrio de broncas* (1971), de José Antonio Bravo (1937-2016), y *Final del Porvenir* (1992), de Augusto Higa (1946), como representaciones del espacio del barrio en el que se encarnan códigos de conducta y un *ethos* cuya existencia se encuentra en riesgo frente a la inestabilidad de la vida moderna y la imagen expansiva de la urbe. Los textos examinados son portadores de las tensiones y contradicciones de una sociedad que debe hacer frente a las nuevas demandas sociales que cuestionan el modelo del progreso. Cercada por la imperiosa presencia de los migrantes andinos, en ellos se representa una Lima condenada a desaparecer.

**PALABRAS CLAVE:** Lima y la modernidad, narrativa urbana, imaginario urbano, tiempo/espacio en la ciudad, migración y subjetividades

This essay examines the novels *Barrio de broncas* (1971), by José Antonio Bravo (1937-2016), and *Final del Porvenir* (1992), by Augusto Higa (1946), as images of the notion of neighborhood, a space in which codes of behavior and *ethos* are in risk facing the instability of modern life and the expansive image of the city. These texts brought upon the tensions and contradictions of a society that faces new social demands that undermine the model of progress. Surrounded by the overwhelming presence of andean immigrants, an image of Lima is doomed to extinction in these narratives.

**KEYWORDS:** Lima and modernity, urban narrative, urban imaginaries, time/space in the city, migration and subjectivities

---

\* Esta investigación ha sido realizada con el apoyo del Instituto de Investigación Científica (IDIC) de la Universidad de Lima.

La presencia del barrio como unidad espacial y escenario de una ficción adquiere importancia en la medida en que permite comprender mejor el vínculo de pertenencia de un grupo de pobladores a una zona urbana específica sometida a las continuas presiones de un entorno cambiante<sup>1</sup>. En tal sentido, el barrio como concepto representa una visión del mundo configurada con autonomía, a la vez que un vestigio del pasado, la huella de un tiempo que se niega a desaparecer rodeado por las evidencias de un presente tangible y un futuro inminente, un anclaje perdido en medio de los vaivenes de una época en crisis. En él, por otra parte, se encarnan ciertos códigos de conducta y modos de hacer, un *ethos* cuya existencia se encuentra en riesgo frente a la inestabilidad de la vida moderna. En la narrativa peruana del siglo xx, el barrio ocupa un lugar privilegiado, pues opera a la manera de una bisagra en la que convergen el pasado y el futuro, un espacio en el que la historia ha dejado sembradas sus marcas, pero por el que ya transitan el olvido y la muerte.

En este artículo prestaré atención a dos novelas distanciadas por un lapso de dos décadas en las que se reproducen algunos de los rasgos mencionados. A pesar de que sus autores, José Antonio Bravo (1937-2016) y Augusto Higa (1946), pertenecen a dos generaciones distintas, en sus textos se puede reconocer una serie de elementos recurrentes: la presencia de un narrador testigo que evoca con cierta nostalgia un mundo del cual ha participado y que en el presente de la narración se encuentra en vías de desaparición; la descripción de prácticas, rituales y modos de hacer de una colectividad, así como personajes en torno a los cuales se crean leyendas o mitos y con quienes surge o no una identificación posterior entre los miembros de esas colectividades.

### **BARRIO DE BRONCAS: LA CIRCULARIDAD DE LA HISTORIA**

Fechada por su autor en 1968 y publicada en 1971, *Barrio de broncas*, novela de José Antonio Bravo, recibió el Premio Nacional de Novela en 1973. Estructurada de manera fragmentaria, como otras novelas de autores peruanos vinculadas al universo de la urbe<sup>2</sup>, la narración da cuenta de un conjunto de historias paralelas que progresivamente se van entretrejiendo y en las que destaca el protagonismo del balneario de Chorrillos, situado al sur de Lima. Aun cuando ciertos fragmentos se remontan a acontecimientos ocurridos antes de la llegada de los conquistadores españoles, durante la colonia e, incluso, la

---

1 “Un barrio es una subdivisión de una ciudad o pueblo, que suele tener identidad propia y cuyos habitantes cuentan con un sentido de pertenencia. Un barrio puede haber nacido por una decisión administrativa de las autoridades, por un desarrollo inmobiliario (por ejemplo, un barrio obrero creado alrededor de una fábrica) o por el simple devenir histórico” (Pérez Porto y Gardey, 2013).

2 Solo mencionaremos *Los hijos del orden*, de Luis Urteaga (1940-2020); *Los aprendices*, de Carlos Eduardo Zavaleta (1928-2011); *Cambio de guardia*, de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994); y *Patíbulo para un caballo*, de Cronwell Jara (1949).

guerra del Pacífico, la ficción se desarrolla principalmente a lo largo de la primera mitad del siglo xx hasta mediados de la década de 1960. Quien asume la narración es un joven habitante del balneario y testigo presencial de los hechos, Miguel Bardales, hijo de una familia de clase media baja procedente de Miraflores, la cual es obligada a desalojar el predio que habita cuando el protagonista es aún un niño. De esta manera, el relato se inicia con un desplazamiento hacia la periferia de la ciudad, un entorno en decadencia anteriormente habitado por la oligarquía limeña y un pueblo de pescadores, como refiere la bisabuela del narrador, sobreviviente de la guerra:

Quince años tenía yo cuando la guerra. El balneario era una ciudad de alcurnia y estilo. Cuando hacíamos paseos al cerro, desde lo alto, mirábamos la uniforme chatura de sus techos de barro y claraboyas. Claro que existía el Alto Perú, pescadores decentes todos, negros, indios y mulatos, pero con estilo y decencia. (Bravo, 1996, p. 76)

La guerra, sin embargo, es solo un capítulo más en la larga cadena de crisis y catástrofes que sufre el balneario a lo largo de su historia<sup>3</sup>: la irrupción de fenómenos naturales —terremotos, inundaciones—, la devastación y muerte producidas por la guerra o la explotación esclavista, así como la violencia del presente, generan la sensación en el lector de estar presenciando la historia de un pueblo que una y otra vez renace de sus cenizas. En Chorrillos, a la manera de los míticos Macondo o Comala —escenarios de *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*, respectivamente—, convergen todos los tiempos y espacios: prácticas artesanales anteriores al contacto del Nuevo Mundo con la civilización occidental —la más evidente de todas ellas, la pesca—; escenarios naturales —el mar, las playas de La Herradura y Agua Dulce, los acantilados de la costa y la laguna de Villa—; restos de ruinas incaicas; vestigios de la guerra del Pacífico; casonas aristocráticas republicanas; una iglesia colonial —en la hacienda Villa— y, por último, una escuela militar. Chorrillos es, además, escenario de la celebración de una fiesta religiosa católica de profundo arraigo popular —el 29 de junio, Día de San Pedro y San Pablo— y de los carnavales del mes de febrero.

En esta historia cíclica de ascensos y caídas, la modernidad hace su aparición a inicios del siglo xx, una *belle époque* que históricamente coincide con el Chorrillos descrito por la protagonista de *Cartas de una turista*, la novela de Enrique Carrillo (1877-1936):

Calles empedradas y faroles a gas. Jardines públicos rodeados con rejas de fierro al estilo inglés. Lecheros con sus carretas y caballos percherones. Sombrillas

3 En la novela también se incorpora en ciertos pasajes a quienes habitaron en la época incaica o durante la colonia, como sucede con los esclavos negros de la hacienda Villa en el siglo XVII, al sur de Chorrillos, que cortaban “las canteras del morro uno tras otro, los geométricos bloques, sólidas moles”, destinados a la construcción de obras como el “puente de Piedra encima del río Rímac” (Bravo, 1996, p. 46).

de madera en cada banca del malecón. Celosías y mamparas entreabiertas a la curiosidad. Y después la Escuela Militar resurgiendo bajo la dirección francesa del general Clement. Limoneros y viñedos, girasoles, manzanos y plataneros rodeaban al pueblo amurallándolo con su fragancia. (Carrillo, 2007, pp. 99-100)

Sin embargo, como señala uno de los protagonistas, don José Ugaz, exdirector del Colegio Nacional:

—El balneario no es la suma de anécdotas, no es tampoco la gente pintoresca que ha pasado por aquí, ni su historia. Es algo más: lo que hay detrás de cada rostro, lo que sucede detrás de cada puerta, lo que solo la noche contempla cuando el silencio y el sueño se confabulan, lo que se dice en baja voz, al oído, lo que sordamente va creciendo en un pueblo. (Bravo, 1996, p. 27)

El uso del término *pueblo*, por oposición a las denominaciones de *balneario* o *distrito* producto de delimitaciones políticas y circunstancias históricas, se relaciona con el mito, es decir, con una dimensión ahistórica y poética situada más allá de los confines del tiempo. Significativamente, esta otra dimensión aparece estrechamente ligada a la vida del narrador-protagonista, Miguel, único personaje de la ficción que intenta sustraerse de los condicionamientos que limitan al resto de sus pares a través de su interés por la poesía y la escritura que representan, en última instancia, la posibilidad de trascender el fracaso y el determinismo imperantes; de este modo, el vínculo con la creación poética le permite a Miguel en la segunda parte de la novela entrar en contacto con artistas y personajes de la bohemia con quienes comparte diversas experiencias —sesiones de *misa negra*, *happenings*, fiestas, entre otras— y, en general, lo que él describe como el mundo de la “nocturnidad” que, en algún modo, enriquece su visión de la vida y lo libera del mundo cerrado y arcaico del balneario<sup>4</sup>. Ese contacto, por ejemplo, le permite conocer a amigos como Fernando, el pintor Ambrac y Mónica, mujer con la que establece una relación de pareja y quien, además, lo motiva a escribir:

La verdad es que nunca habías reparado en serio en alguna mujer de la nocturnidad y esa noche luego de esa larga espera, de ese interminable aburrimiento de la casa de Fernando, llegó con él Mónica y todo comenzó a cambiar, creo que eso fue lo que tú sentías que faltaba o tal vez eran los nervios, porque hacía muchos días que no fumabas. Pero no. En el fondo lo importante fue encontrarte con Mónica, comprenderla fue más interesante todavía y esa noche escribiste por fin tu poema *Grietas*. (Bravo, 1996, p. 168)

La experiencia es narrada retrospectivamente y mediante la adopción de la segunda persona, rasgo que prevalece a lo largo de la segunda parte de la novela en la que adquieren mayor protagonismo la subjetividad y el mundo interior del protagonista.

4 Para ese entonces, el protagonista ha sido expulsado de la casa paterna.

Esta variante narrativa genera, por otra parte, el efecto de un paréntesis en la agobiante precariedad que gobierna la vida del balneario. Así, por ejemplo, Miguel se plantea la posibilidad de escribir una novela con base en el interés que suscita en él el trabajo de Ambrac:

Allí nacía un cuadro. Allí fue cuando te comenzaron a crecer las ganas de escribir una historia entre pintura y literatura. Renacer a la vida en la creación. Eso era lo que querías. Tú querías que cada personaje tuviera un color, cuya vinculación con el cuadro que acababa de pintar Ambrac fuera tal que el erotismo, la decadencia y el delirio por la creación se alambicaran en el contexto, postulando la realización de un relato que en el fondo fuera él mismo. (Bravo, 1996, p. 169)

Se trata, ciertamente, no solo del despertar de la vocación artística en el personaje, sino de la posibilidad de educarse a través del arte, aproximación que vincula fugazmente la novela con el género del *bildungsroman*: el hecho de poder “renacer” a la vida que le brinda el arte a Miguel y la posibilidad de desarrollarse como individuo lo colocan en un lugar privilegiado, por oposición a aquellos jóvenes del balneario sometidos a las carencias e impulsos autodestructivos que gobiernan sus vidas; en cierta medida, las peripecias de Miguel funcionan a la manera de una alegoría del individuo a quien se le ofrece la oportunidad de ser libre a pesar del entorno social. A este deseo de explorar su faceta como creador, incluso, se agregará el proyecto compartido con Mónica de viajar al exterior, a estudiar en Salamanca, España. En Miguel, por otra parte, las huellas de la presencia del artista adolescente surgen a través de la continua evocación del paisaje del balneario, aun cuando se desplaza a través de las calles del centro de la ciudad:

La creación era importante entonces, caminabas las calles pensando tu poesía, sintiéndola, mirando, saboreando las formas que el amanecer te daba. Ya no ibas al balneario, pero recordabas la luz cayendo abierta y limpia en el verano, los patillos alzándose picudos hacia el morro. (Bravo, 1996, p. 170)

En los extensos pasajes en los que el personaje evoca la contemplación de la naturaleza destaca, por ejemplo, el interés que despierta en él el naufragio del Caplina, ocurrido en una playa cercana a La Herradura. El barco hundido, para él, es también una metáfora de la lucha entre la vida y la muerte: “Veías al Caplina, inclinado como un guerrero griego caído por el cansancio, esperando con un gesto extrañamente victorioso la terminante mordedura de la muerte” (Bravo, 1996, p. 171). Esta brecha o apertura en la vida del protagonista, representada por el deseo de desarrollar su sensibilidad como artista, sin embargo, será fugaz y se prolongará solo hasta poco después del abrupto deterioro de su salud, producto de los síntomas de una tuberculosis que hará que sea recluido en un sanatorio en el pueblo de Chosica, situado en el camino a la sierra central del país. Allí, la debilidad física y la abulia impedirán, finalmente, que lleve a cabo su proyecto creativo.

No obstante, las peripecias de Miguel y sus exploraciones en el dominio de la creación artística constituyen una excepción en contraste con los vaivenes de la historia de Chorrillos y las urgencias que determinan la vida de sus habitantes. Abandonado por las autoridades políticas, el destino del balneario recae en manos de dos grupos que se disputan el control de sus calles e instauran en ellas el reino de la violencia y la barbarie. Paradójicamente, sus miembros provienen del mismo colegio y comparten la pasión por el fútbol, lo cual los lleva a enfrentarse sin tregua a lo largo de tres décadas:

Es cierto que el balneario ha cambiado, que cerca a [sic] las ruinas de Armatambo hay tres barriadas, en Villa más de cuatro y el barrio fiscal ha crecido, además de las urbanizaciones nuevas. Cuenta mucho la gente, es cierto, pero quienes deciden la vida del balneario son los del Tabaco y el Alto, dueños y señores de las playas, los cerros, el municipio, las instituciones y hasta la Acción Católica y la iglesia. (Bravo, 1996, p. 135)

Obligados por las circunstancias, los jóvenes luchan, además, por sobrevivir en un mundo hostil en el que no encuentran mayores motivaciones. Muchos de ellos se prostituyen, alcoholizan, viven al margen de la ley o acaban como Jaime Peralta, un investigador de la policía que llega a formar una familia, pero que, finalmente, es dado de baja al comprobarse sus vínculos con una mafia de contrabandistas de joyas. Sometida a la rutina y el tedio, la vida de Peralta se traza indefectiblemente como sucede con el recorrido del tranvía que cada noche lo traslada al balneario:

Casi diez años después del terremoto del 40, Jaime Peralta seguía haciendo, con regular puntualidad, su recorrido en tranvía desde el paradero de la Exposición hasta el último del balneario. Largos tres cuartos de hora, durante el viaje nocturno, por entre los sembríos de algodón, los pepinales, largas hileras de girasoles y hasta establos. Cuando el tranvía llegaba a Miraflores, sentía que había cumplido la mitad de su recorrido, y entonces, le parecía que todo era como en bajada. (Bravo, 1996, p. 66)

El desplazamiento se realiza desde el centro de la ciudad hacia su periferia: situado en los márgenes de la urbe, Chorrillos es un espacio alejado del trajín y las atracciones de la vida moderna en pleno siglo xx y que acusa el atraso propio de las zonas más apartadas. El itinerario, sin embargo, no se debe al hecho de que Peralta retorne a su hogar para encontrarse con su esposa, Marita, sino al apego que siente por la Tira del Tabaco, una de las bandas que dominan las calles del balneario (Bravo, 1996, p. 68). Esta atracción, sumada a su falta de aspiraciones, habrá de conducir al personaje a convertirse en un alcohólico y un paria.

Como símbolo de la modernidad, la historia del tranvía está también estrechamente emparentada con Chorrillos:

En la cantina, don Pedro Balandra nos contó la historia del tranvía desde 1905, con lujo de detalles pasó por 1930 cuando los acoplados, y posteriormente en el 45 con los de puerta automática. Su compadre Temoche, de Surquillo, trabajó 40 años en la compañía y las sabía todas, así es que por eso estaba enterado. (Bravo, 1996, p. 121)

El tranvía, sin embargo, metaforiza en la novela el fracaso del proyecto de modernizar la ciudad: “Mientras comentábamos cómo le había podido robar tanta playa el club Regatas de la de Pescadores, alguien me contó que la orden de finiquitar los tranvías se había dado. El gobierno” (Bravo, 1996, p. 121). La muerte del tranvía marca un hito más en la larga cadena de abandono y aislamiento del balneario, y con ella se cierra otro ciclo; como se constata en numerosos pasajes de la novela, sus vías proponen un itinerario que da cuenta de la extensión del perímetro de la urbe, a la vez que acompaña las meditaciones de los personajes, como sucede en el caso de Miguel: “Has tomado el tranvía y en su interminable ruta de postes de madera has sentido cómo te crucifica el tiempo, sin salida ni posibilidades” (Bravo, 1996, p. 157). La asimilación del tranvía a la subjetividad del personaje es una prueba del estrecho vínculo entre sujeto y máquina, así como de su presencia en el imaginario colectivo y la vida cotidiana del habitante de la ciudad.

En el devenir histórico del balneario existen, por otra parte, dos hitos fundamentales. El primero de ellos es el terremoto de 1940, tempranamente representado en la novela a través de la memoria del protagonista:

Las torres de la iglesia tiemblan, los gritos se abren paso entre la gente.

[...]

Corro al malecón hundido en la impotencia de mi llanto. El mar sube, el barranco cede. Los botes al garete. Tiembla el temor en cada rostro. Mi madre ahogándose en un grito al fondo de la calle. Corro a la plazuela, caigo en el cascajo [...]. La casa gris de frente a la iglesia soporta impasible la sorda persecución de los temblores. El morro se desintegra. Me encuentro entre gente desconocida, en calles desconocidas, pedregosas, irrespirables. El mar ha cubierto el malecón, los árboles navegan, caen las casas, las torres de la iglesia caen. Imposible subir al morro a guarecerse<sup>5</sup>. (Bravo, 1996, pp. 16-17)

---

5 Páginas adelante, el evento es también representado desde el punto de vista de otro personaje de la novela, Juan de Dios, hijo de doña Temblores Alcázar, mujer dotada del poder de la clarividencia: “Pero Juan de Dios entendió recién, la noche del 23 de mayo del 40, que al día siguiente el presagio se cumpliría con mayores infortunios. La paloma que doña Temblores llevaba siempre en el pecho había muerto. Por eso, cuando la clarividente entró en la casa y prendió —por primera vez en la vida de Juan de Dios— todas las luces, el niño, aún soñoliento, pudo observar la augusta congoja en el rostro agrietado de su madre” (Bravo, 1996, p. 24).



La escena reproduce la confusión y el dramatismo causados por la violencia del cataclismo. Colocado al inicio de la novela, el poder devastador del evento es también un anticipo de la inestabilidad y fragilidad que dominan la vida de los habitantes del balneario y un anuncio de las penurias a las que parecen estar condenados. Para la familia, por otra parte, es la confirmación del declive de sus aspiraciones: una vez desalojada de la quinta de Miraflores, deberá soportar las adversidades que habrán de acompañarla de ahí en adelante. Asimismo, el efecto del terremoto en la historia de Chorrillos habrá de repercutir como un umbral que marca “el antes y el después”, como refiere don Pancho, antiguo guardián de la bomba Garibaldi, en sus tertulias con el director Ugaz, ya retirado, y don Pedro, portero de la escuela 443: “Los verdaderos señores ya dejaron el balneario, desde el terremoto comenzaron a irse, y eso hace más de veinticinco años. Hasta los Riva Agüero, claro que su fortuna la dejó don José a la universidad” (Bravo, 1996, p. 50). De esta manera, otra de las consecuencias del terremoto es la recomposición del tejido social del balneario, así como la depreciación de las propiedades y la consecuente pauperización de sus habitantes. Por otra parte, la adversidad no produce en el balneario los efectos que, por ejemplo, desea don José Ugaz para sus alumnos: “Tenemos que trabajar juntos para levantar al pueblo de la ruina y el desorden, y ustedes, niños, alumnos, no pueden originar más calamidades, enfrentándose en las calles y complicándole [sic] la vida a sus padres” (Bravo, 1996, p. 70). La perorata del director, en realidad, no parece dirigirse solamente a los estudiantes, sino al conjunto de la sociedad chorrillana: es una exhortación a abandonar los conflictos y disputas del pasado que, a la larga, han producido la decadencia y el caos imperantes.

Un cariz diferente asume el segundo evento crucial de la novela, el golpe militar de 1948, liderado por el general Odría:

Cuando nos dirigíamos a los techos que llevan a la cúpula, un montonal de aviones pasaron por encima de nuestras cabezas, en dirección al mar; los miramos largo rato más allá de la bahía. Bien en picada alguna de sus vueltas. Pirueteando estuvieron. Pero cuando llegamos a la cúpula y mirábamos el interior de la iglesia, un ruido sordo de camiones nos llamó la atención. En el malecón una hilera enorme de soldados parapetados detrás de los muros y otro montonal que llegaba en camiones, *jeeps* y hasta motocicletas. “Maniobras”, dijo Panetón. Y allí estuvimos sobre la marcha.

[...]

Abajo, en el mar cuatro cruceros en plan de mover sus cañones. Y largavista con los generales. Y mensaje con luces y banderolas. Y los pescadores como si nada. Y moviéndose suaves, lentos, precisos, los cañones de los barcos, moviéndose. (Bravo, 1996, pp. 42-43)

La exhibición del poder militar representado desde la perspectiva de los dos niños relativiza las consecuencias del levantamiento; sin embargo, en el conjunto de la novela

es una demostración de la inestabilidad política de la época y la debilidad del régimen democrático del momento. A diferencia de *Los aprendices*, novela de Carlos Eduardo Zavaleta, en donde se representa el mismo episodio desde el punto de vista de los estudiantes sanmarquinos que se oponen a la imposición del régimen militar, en *Barrio de broncas* las consecuencias del golpe tienen una relativa presencia en el desarrollo de la historia<sup>6</sup>; es más, las remodelaciones que posteriormente llevan a cabo los militares en el balneario suscitarán la simpatía de los chorrillanos<sup>7</sup>. En todo caso, solamente cuando Miguel, el protagonista, se incorpora a la vida universitaria —con poco o nulo éxito—, parece nacer en él una conciencia política:

Las palmeras del Parque Universitario. La casona vieja, el viejo local de la U, con su vozarrón de marcas y gritos histéricos desde sus altoparlantes. Los policías al frente, escondidos en el corralón de la marmolería. Todo como siempre, como hace tres años cuando entraste a la facultad. Te acuerdas de lo que te dijeron los viejos, que así había sido en el 45 cuando los apristas, igual también en el 48 cuando Odría. Lo mismo en el 51. En el 56, cuando Mendoza le cambió el poder a Prado. Te acuerdas que fue igual, no importa cuándo. Pero fue igual. Y piensas, las mismas tácticas siempre, los guardias tiran palazos y gases lacrimógenos. (Bravo, 1996, p. 158)

No obstante, la repercusión de los eventos políticos en él es mínima y más bien sus intereses se encaminan ya sea por la vida bohemia, la cual lo lleva a conocer el centro de la ciudad, o por su trabajo de vendedor de libros en distintas ciudades del país. En todo caso, el escenario político, de acuerdo con el pasaje citado, reproduce la circularidad de la historia del balneario y la incapacidad de sus habitantes de sustraerse de ella: terremotos, aniegos y golpes militares se repiten sin que se vislumbre la posibilidad de un cambio o ruptura con el pasado.

En términos de espacio, el malecón del balneario opera a la manera de un palco desde el que se presencian los principales acontecimientos de la novela, así como la vista del mar, las maniobras de los soldados de la escuela militar o las celebraciones por la fiesta de San Pedro y San Pablo. Su inestabilidad, sin embargo, es también un signo de la precariedad del balneario: como umbral que separa el pueblo y la playa situada metros abajo, es el límite entre el espacio social y una naturaleza indomable cuyo poder destructivo se evidencia en los terremotos y maretaos que afectan a las embarcaciones

---

6 La excepción es la situación de Panetón, compañero del protagonista, cuyo padre —aparentemente un militante aprista— es encarcelado en la isla del Frontón: “Panetón ayudó ese día, pero ya hacía tiempo estaba triste porque a su viejo lo habían guardado en la isla de San Lorenzo [sic]. Él me dijo que por política y yo no entendí muy bien el asunto” (Bravo, 1996, p. 44).

7 “‘El balneario será como antes’ [...]. ‘Qué bien ha quedado la iglesia’ [...]. ‘Qué buenos los militares de la Revolución, nos están arreglando el balneario’. En cuatro meses cambió la cara del pueblo” (Bravo, 1996, p. 86).

de los pescadores. Asimismo, existen otros espacios desde los cuales los personajes de la novela disponen de la posibilidad de contemplar el balneario y el paisaje del resto de la ciudad, como ocurre con los paseos que realiza Miguel, mencionados anteriormente:

Regresabas al pasado y te veías paseando por el cerro, caminando lentamente, rítmicamente, respirando acompasadamente "para fortalecer tus bronquios". Y desde arriba, para ti los techos del balneario, los techos pueblerinos y chatos y terrosos de tu barrio. Tú mirabas los techos desde arriba; las palmeras de la Plaza Matriz se alzaban viejas y enclenques; en el parque Castilla, los ficus altos y añosos. Las claraboyas encima del barro seco de la techumbre. La gente pequeñísima, dirigiéndose, regresando. La hilera de pinos de la bajada del Agua Dulce, las trepadoras y enredaderas de los chorrillos de la playa, aquellas filtraciones de agua purísima en la base de los barrancos. Las buganvillas moradas cayendo desde el refile del malecón, como asomándose sigilosas al mar. La playa abierta y calma esta madrugada en que se ha dado por venir tan arriba, desde donde la neblina detenida en el horizonte, calla. (Bravo, 1996, p. 177)

Contemplado desde la distancia y lo alto, el balneario irradia una belleza totalmente ajena a las realidades que día a día se desarrollan en él; la calma y la armonía que despierta en el paseante el paisaje contrastan notablemente con lo que sucede en sus calles. El pasaje, sin embargo, es útil en la medida en que la ausencia del conflicto social hace posible la emergencia de una belleza poética y atemporal, es decir, de la imagen de la aldea idílica. De manera similar a como serían representados en una pintura paisajística, los habitantes del balneario son solo figuras "pequeñísimas" perdidas en la lejanía espacial y en la memoria del protagonista; en todo caso, seducido por la belleza del panorama, el espectador debe abocarse a la tarea de explorar aquellos significados que permanecen ocultos a su mirada o más allá del marco de la representación. En tal sentido, la ausencia de marcas que evidencien el tiempo humano y las circunstancias en que se ha realizado la "pintura" son una invitación a adoptar una mirada crítica frente a lo representado: lo que "no está" es precisamente lo que debería sugerir la búsqueda del significado para el crítico u observador.

La novela, finalmente, se cierra con otro episodio cíclico de consecuencias nefastas: el aniego producido por la acequia de la escuela militar en la que es encontrado el cadáver de Lejos y Medio, un muchacho víctima de la violencia imperante en el balneario:

Rotas las tuberías de los desagües y atorado el boquerón de la acequia de la Escuela, la correntada y el hedor crecían a pasos agigantados. Pronto se vio a todo el pueblo sacando sus muebles a la calle, colocándolos unos encima de otros, procurando salvar algo. La desesperación, los gritos, el movimiento, los avemarías, el miedo y los llantos de los niños crearon el pánico y el desorden. (Bravo, 1996, p. 233)

Esta vez, sin embargo, la adversidad genera una respuesta distinta entre las bandas del Alto y el Tabaco, quienes están a punto de enfrentarse en otra sangrienta contienda:

sus integrantes dejan de lado sus rivalidades para auxiliar a las víctimas de la inundación (Bravo, 1996, p. 233); entre estas últimas, no obstante, se identifica al exdirector del colegio cuya muerte puede ser entendida como un sacrificio necesario para que surja la solidaridad entre sus alumnos que tanto pregonó en vida. Este final reconciliador es al menos un síntoma de que la larga cadena de desgracias sufridas por el pueblo podrá ser rota en el futuro, aunque estos aún sigan “mirándose de reojo”: “Por primera vez los del Alto y el Tabaco, abrazados, cargando los ataúdes, tranquilos y tristes, pero midiéndose, por si acaso, mirándose de reojo, midiéndose” (Bravo, 1996, p. 234).

### **FINAL DEL PORVENIR, DE AUGUSTO HIGA**

Publicada en 1992, *Final del Porvenir* se ambienta en la Lima de los años cincuenta<sup>8</sup>, época en la que también se sitúa parcialmente la novela de Bravo. Sin embargo, la novela de Higa transcurre casi en su totalidad en el populoso distrito de La Victoria, inicialmente diseñado como un barrio obrero<sup>9</sup>:

La Victoria era un enorme distrito color del hormigón, en los extramuros de la ciudad, en los límites de los algodones, muy cerca a los disminuidos establos, en las proximidades de los canchones de alfalfa, y todavía se respiraba el aire de los eucaliptos. (Higa, 2007, p. 7)

Utilizando la primera persona, como ocurre en *Barrio de broncas*, el narrador reconstruye retrospectivamente un mundo ya extinguido desde la perspectiva de un testigo presencial; por ello, el título puede ser leído no solo como una alusión al barrio en el que se desarrollan las acciones, sino al final de una etapa de la vida del narrador marcada por los fuertes lazos afectivos que lo unen a quienes, como él, habitaron un edificio multifamiliar o unidad vecinal:

Nosotros vivíamos en esos edificios multifamiliares, y recuerdo su aspecto de madrigueras, aquellas oscuras galerías, los rústicos balcones, los tenebrosos pasadizos y los cientos de ventanucos alrededor de las paredes. Sí, una verdadera

---

8 La única referencia cronológica aparece al inicio de la novela: “Lo recuerdo: era el año 1954” (Higa, 2007, p. 11).

9 Sobre los orígenes de La Victoria, escribe Ramón Joffré (2014): “En el gobierno de José Balta, se destruyeron las murallas de Lima y el ingeniero Luis Sadá elaboró un visionario *Plano topográfico* (1872) que muestra los proyectos emprendidos y sugiere las pautas básicas de los siguientes ciclos constructivos. Entre las reformas entonces imaginadas, se planteó trasladar el centro administrativo limeño al sur, al futuro barrio de La Victoria. La mudanza institucional nunca ocurrió, pero desde inicios del siglo xx una empresa privada se encargó de urbanizar esta zona. Las irregularidades en el proceso constructivo, realizado sin coordinar con la municipalidad, llamaron la atención del público: ‘El barrio de La Victoria es de lo más anodino que hay en materia de urbanización. Comenzó como un negocio, sigue como tal y concluirá por desastre’ (Dávalos). Según este testigo, La Victoria sería el ‘barrio pavoroso de Lima’ construido con los ‘desechos y las puertas viejas de las casas que se derrumban en el centro de la ciudad’” (p. 77).

montaña de cemento, con sus cuatro avenidas rodeándola, y la gente que se apelonaba en las escaleras, los corredores, los patios y los alumbrados públicos. Increíble. Atroz. (Higa, 2007, pp. 7-8)

Rodeado por una zona de la ciudad en la que coexisten todo tipo de comercios —una peluquería, un billar, bares, tiendas, quioscos, mercados, entre muchos otros establecimientos— y en cuyas calles y avenidas se despliega la despiadada e intensa lucha por la supervivencia, el edificio cobija en su interior una multitud de inquilinos, cada uno con su propia historia, expuestos a las vicisitudes de una clase social que lentamente se pauperiza y sufre, finalmente, el desalojo de sus viviendas. *Final del Porvenir*, en tal sentido, es una novela emparentada con aquellas narrativas que décadas antes abordaron la situación de una clase empobrecida obligada a desplazarse hacia los nuevos márgenes de la ciudad<sup>10</sup>. Por otra parte, el espacio público se configura a la manera de un territorio con el que interactúan y por el que se proyectan las subjetividades de los personajes, lo cual da pie a un sinnúmero de descripciones y referencias a avenidas, calles, mercados, parques y muchos otros espacios públicos con los que se teje una vasta red de significados: el mercado de La Parada, los “tenduchos alineados en la [avenida] Aviación”, “la carpa del coliseo Mundial” (p. 31), los “hoteluchos de Gamarra” (p. 42), el “hangar del [Mercado] Mayorista”, el “bravo Mendocita”, el “barrio de Luna Pizarro”, el “abismo de la calle Huatica” en donde “[e]n batas transparentes, las hembras lujuriosas, enjauladas en ventanales, exhiben los bustos descubiertos” (p. 55), el “bar de Parinacochas” y muchos otros que forman parte de los itinerarios existenciales de los sujetos de la ficción:

El Mácalo y yo vamos empujando. Trazamos un callejón en el mar humano. Ajenos a la mescolanza, indagamos por los reducidos, escondidos en las tolderas de cartón. En general son hoscos, biliosos, de mirada torva. Una mujer llora, tiene un niño en los brazos, jura que le han robado, una cadeneta de plata, dice, le han arrebatado el bolso, y los ladrones han corrido, se han esfumado, no sabe a quién echarle la culpa entre tanta gente y estira la mano esperando la caridad de las personas. Nosotros encontramos al cholo Vento, un experto en harapos, a quien ofrecemos lo que llevo en un costal: plumillas de carro, chapas de cerrajería, alicate y badilejo de albañil. Cincuenta soles en total. Sin regatear un ápice, cerramos el trato. (Higa, 2007, p. 42)

El “mar humano” a través del cual se desplazan los personajes es una acertada metáfora para transmitir la dispersión y desorden de un espacio en constante ebullición: atiborrado de mercancías y objetos de toda clase, en él no hay lugar para la pausa; estridente y sonoro, plástico y caótico, por él se desplaza el ojo del narrador a la manera de una cámara en movimiento, captando los retazos de una realidad solo aprehensible

10 Un ejemplo de ello sería el cuento “Al pie del acantilado”, de Julio Ramón Ribeyro, incluido en el volumen *Tres historias sublevantes* (1964).

a través de la palabra: de allí el uso recurrente de la enumeración y la frase corta para crear una analogía entre el plano del significante y el carácter del universo representado. Sin embargo, en otros casos, los desplazamientos de los personajes se realizan a la velocidad de un peatón, lo cual permite una captación sonora y visual más completa del entorno, como ocurre con la profusa e intensa descripción de un espacio asociado al comercio sexual, el legendario jirón Huatica<sup>11</sup>, situado a tan solo unas cuadras de la unidad vecinal:

En la penumbra [el señor Piedra] atraviesa el bravo Mendocita, corre presuroso el barrio de Luna Pizarro, y se sumerge en el abismo de Huatica. Poder absorber el ron de quemar, percibir la colonia barata flotando en la atmósfera, mirar los rostros febriles, oír el guitarrero malero de los bares. En batas transparentes, las hembras lujuriosas, enjauladas en ventanales, exhiben los bustos descubiertos. Los matones recorren la periferia. Apenas son cinco o seis calles angostas. Bajo el irreductible aire tibio, las negras pululan en los bares, a lo lejos suenan los bongoseros y las trompetas de las esquinas musicales, en el jirón de las extranjeras, ríen las locas francesitas. (Higa, 2007, p. 55)

El personaje se adentra en un universo que presenta marcas de carácter muy distinto de aquellas que tipifican el espacio del comercio de mercancías y abastos: los olores son ahora sensuales, las expresiones faciales y corporales adquieren connotaciones sexuales, los sonidos se hacen armoniosos y la desinhibida exhibición de los cuerpos despierta en el caminante otro tipo de significados. El jirón Huatica es, sin lugar a dudas, un breve hiato en el panorama monocorde de la ciudad, pero, sobre todo, un espacio destinado a la satisfacción de las pulsiones y deseos sexuales, y a la construcción de la masculinidad y el ejercicio de la sexualidad varonil. Se trata, además, de un espacio de tránsito y fugaz, en el que entran en conflicto las prohibiciones y normas que regulan la sexualidad en la sociedad y la libertad del sujeto a ejercerla. Por otra parte, a pesar de su aparente legalidad, es un espacio criminalizado por la asociación de la prostitución a actividades delictivas como el proxenetismo, el robo o la venta clandestina de drogas.

Un mecanismo narrativo empleado recurrentemente en la novela para dar cuenta de la masa anónima que circula por las calles de La Victoria es la focalización interna, pero no con el fin de dar una visión totalizadora de la experiencia, sino de producir un

---

11 Sobre los orígenes del jirón Huatica, señala Prieto Sánchez (2009): "La zona urbana conocida como El Veinte, en la calle XX de Setiembre, que guareció por varios años y sin ningún sobresalto al oficio más antiguo del mundo, tuvo su primer revés al tener que variar de nombre debido a la queja de la embajada de Italia, que consideró que se manchaba el significado histórico de esa fecha al equiparlo con un oficio inmoral. El nuevo nombre acordado fue Huatica, debido al brazo del río que pasaba a sus espaldas y que limitaba la ciudad formando siete cuadras desde la Alameda Grau hasta Sebastián Barranca [...]. Pero Huatica no solo fue el nombre referencial de una calle (muchas veces innombrable), sino que se convirtió con el pasar de los años en el más afamado distintivo lúdico-sexual que tuvo el país en el siglo xx" (p. 179).

discurso fuertemente subjetivado cuya logicidad y sentido están a punto de quebrarse; un ejemplo de ello son las descripciones de las visiones del tío Américo, personaje que sufre de trastornos mentales, cargador de La Parada<sup>12</sup> y habitante de una covacha de esteras en la azotea del edificio en el que se desarrolla la mayor parte de las acciones:

Cruzar el confín de los vivos. No cristianos. No individuos. No personajes. Sin sentir. Nadie conversa. Almas desoladas. Perdidos en los infinitos caminos. Cargan velas ardientes en el hombro. Hundidos en círculos oscuros. Estáticos. Parecen dibujados en piedras, los carniceros no se cansan de tajar morriones. La tropilla de ropavejeros se echa a caminar con sus bultos amarrados a los pies. Lloran los camioneros, no conocen las rutas. Los huérfanos buscan a sus madres en los miles de resplandores. En jaulas se llevan a los enfermos incurables. Los dementes aplastan sus piojos al lado de la carretera. Pelean las yerberas y los frutereros. (Higa, 2007, p. 44)

Las visiones del personaje revelan una dimensión oculta del mundo representado: la aparente vitalidad y movimiento del paisaje urbano son reemplazados por una atmósfera de desolación y pesadilla en la que prevalecen el sufrimiento y desamparo de los transeúntes, lo cual genera una prosa expresionista que, a diferencia del realismo predominante en la narrativa de la generación del 50, coloca en primer plano la subjetividad del personaje<sup>13</sup>. Esta exacerbación de los contornos del mundo desvela las limitaciones del paradigma realista, a la vez que genera una proliferación de los significados del texto, el cual se torna ambiguo y polivalente y, además, configura un narratario muy distinto del postulado por la narrativa realista.

Del mismo modo, en *Final del Porvenir* lo sobrenatural ocupa un lugar importante dentro la ficción: la transgresión de las leyes que gobiernan la lógica causal de los acontecimientos o las propiedades inherentes de los objetos se hace evidente desde la perspectiva de ciertos personajes; ello ocurre, por ejemplo, con el hermano menor del narrador, el Pelelén, un “auténtico bicho raro, de cuerpo enclenque, ojos adormilados y manías erráticas” (Higa, 2007, p. 28), que concibe el edificio que habita y el Ministerio de Educación del centro de la ciudad como seres con vida propia:

Al descender las escaleras, ya a oscuras a esa hora, a la primera respiración, sentía los quejidos del edificio desprendiéndose de las columnas, las paredes, los ventanucos, y el suelo mismo [...]. Después de todo, hasta los edificios respiraban,

12 En su estudio sobre La Parada, escribe Patch (1973): “Los cargadores están al final de la escala ocupacional. Su única inversión consiste en una plataforma con dos ruedas y dos mangos, sobre la cual acumulan gran cantidad de bolsas y cajones de productos que nunca faltan, llevándolos del intermediario a los dueños de los puestos, de los mayoristas a sus puestos y de estos a los camiones de los vendedores de otros mercados y a los vehículos de los dueños de restaurantes y consumidores” (p. 25).

13 Este rasgo, por otra parte, está también presente en los relatos que conforman *Los inocentes*, libro de Oswaldo Reynoso (1931-2016).

palpitaban, exhibían su vientre, mostraban alegrías y penas, y lloran como probablemente lloran las piedras y los árboles. (Higa, 2007, p. 31)

[...]

[Pelelén], venciendo el miedo, se acercó jadeante [al Ministerio de Educación], tanteó con las manos el ónix renegrido, abrió la boca, pasó la lengua sobre la pared, cerró los ojos, y dijo pensativo: "Es una mole triste". (Higa, 2007, p. 150)

A diferencia del discurso subjetivizado del tío Américo, las percepciones del Pelelén expresan una dimensión mágica inédita. Algo similar sucede con "doña Olga, la ruca", madre de familia encargada del cuidado de la gruta de la Virgen del Carmen del patio principal del edificio, quien recibe un día la noticia de que su esposo, don Pepito Vidalón, a quien ha terminado por odiar después de haber compartido con él una vida infeliz, está próximo a morir:

Como un camión salvaje, tumbando puertas, hundiendo ventanas [...]. Así lo sintió doña Olga, la ruca, en la medianoche de un jueves [...]. Una tarde cruzó el jirón América de casualidad, sin que nadie le impidiera consultar a la más avezada de las gitanas [...] quien le confirmó tres veces sus premoniciones: en la palma de la mano, en la lavaza del cielo, y en el fondo de su inconsciente [...]. Regresó al edificio con una aureola sobre la cabeza, en el mercadillo dio vueltas sin sentido, en el patio se arrodilló ante la Virgen, y lloró gozosa. (Higa, 2007, p. 81)

Páginas más adelante, la imagen del "camión salvaje" que representa a la muerte se convierte en un murmullo capaz de desplazarse a través de las calles del barrio:

Pero desde la tarde en que la gitana le confirmó su intuición, algo cambió en su carácter y en su alegría, pues fue soltando la traviesa noticia de una muerte segura. Catastrófica y violenta, narró sus sueños, el camión mortecino avasallaba el edificio, trituraba paredes y ventanas, hundiendo el suelo, sin dejar muro intacto [...]. El murmullo rodó por las escaleras, subió al cuarto piso, se posesionó del mercadillo, rebotó en la panadería Santa Marta, y la ladera de Giribaldi. (Higa, 2007, p. 83)

La dimensión sobrenatural del relato, según la cual no solo los seres animados se desplazan a través del espacio de la ciudad, sino también sus intuiciones o pensamientos, así como la posibilidad desarrollada por ciertos personajes de percibir el "ánima" de los objetos, obedece a la voluntad del narrador de incorporar en el mundo de la ficción las creencias y saberes de la cultura popular, además de su imaginario: de esa manera, a pesar de situarse en un entorno que excluye la posibilidad de escapar a la lógica de un mundo gobernado por los intereses económicos y las relaciones de poder entre los diferentes actores sociales —lo cual quedará evidenciado al final de la novela—, los sujetos de la ficción hallan en esa dimensión una vía de escape y consuelo a las agobiantes realidades en las que viven sumidos.



Por otra parte, la representación de la ciudad en la novela se plantea a partir de la convergencia de dos órdenes espacio-temporales de naturaleza opuesta y complementaria —uno lineal y otro cíclico— que intentan, cada uno desde su perspectiva, ofrecer una explicación de los orígenes del distrito de La Victoria y de la ciudad, y de su devenir a lo largo de la historia:

Los padres del Mácalo eran inquilinos desde que se levantó la urbanización en terrenos eriazos, entonces un ejército de palurdos invadió la docena de edificios, y echó raíces sobre el cemento vertical, y las áridas puertas y ventanas de madera. La apertura de calles y plazoletas, la ampliación de La Parada, en aquel rincón de la ciudad, desató la racha de la construcción. Era una fiebre de buscadores de terrenos desocupados, extrañas gentes compraban al centavo los huertos, se apropiaban de los establos, y terribles agiotistas enarbolaron pabellones multifamiliares y agrupaciones de casuchas. Y en aquel laberinto de estructuras de concreto y encofrados de fierro, la zona se fue habitando de provincianos irrelevantes, estirpes marginales, y el tropel de los callejones y antiguos tugurios. Como la mala yerba, en los intersticios de las nuevas edificaciones, se instalaron los corralones. Una muchedumbre se hacinaba en dos o tres metros cuadrados, formando viviendas de tablones, esteras y techos de colgajos. (Higa, 2007, p. 72)

Según esta primera versión, la historia de la expansión de los límites de la ciudad en La Victoria, más que responder a una planificación orquestada desde un centro de poder político, es el resultado de los intereses económicos y financieros de grupos de especuladores y agiotistas que, por el oportunismo, se apropiaron de “terrenos desocupados” para levantar más tarde un laberinto de “pabellones multifamiliares”, callejones y tugurios. Destinada desde sus orígenes a ser habitada por familias de extracción popular, la historia de La Victoria se traza, por lo tanto, desde una lógica mercantilista en la que poco interesan las condiciones en que vive hacinada una muchedumbre de “provincianos irrelevantes” y “estirpes marginales”<sup>14</sup>. Ubicado en los extramuros de la ciudad, el distrito asume desde sus inicios las características de un espacio marginal y lindante con el campo en el que convergen tanto humildes familias como personajes marginales: delincuentes, matones, prostitutas, proxenetas, etcétera, todo lo cual encuentra cabida en el universo representado en la novela.

Frente a esta versión puede identificarse aquella otra que está interesada por la circularidad de la historia de Lima, más exactamente por los vestigios de la ciudad colonial; ello puede apreciarse en el discurso imaginado por el joven Matías —estudiante universitario que recorre la avenida La Colmena del centro de la ciudad junto al Pelelén y

14 El estudio antropológico de Patch (1973), realizado en los años sesenta, es decir, una década después de la época en que se desarrolla la novela de Higa (2007), también proporciona información valiosa acerca de la composición social y étnica de los habitantes de La Parada y el mundo del hampa.

Gala, hermana del Mácalo, amigo del narrador—, a pocos metros el Hotel Crillón, símbolo de la arquitectura moderna. En la imaginación de Matías, quien pronuncia el discurso es el filósofo Tomás Monge, personaje enigmático con quien entabla una relación cercana y produce en él una extraña fascinación:

Apareció el tranvía en el jirón Lampa. [...] Lo siguieron extrañados hasta el Hotel Crillón. Ronroneaba como una cajita musical. Los fierros y la madera crujían, el viejo trole se columpiaba en los cables eléctricos. Bastó ese pequeño detalle y en la imaginación de Matías se desató el trencito amarillo, recorriendo la llanura de la plaza San Martín. [...] Sobre el vagón de carga, se encaramaba el filósofo Tomás Monge, gritando a todo pulmón: "Aquí se unen los extremos, mira los despojos coloniales, perdieron las celosías, ya no existen las limeñas, las pacíficas fuentes, los campanarios, las prerrogativas y dignidades. Te dejo un enigma, ¿en qué horizonte arqueológico estamos nosotros los desarrapados?". (Higa, 2007, p. 151)

El discurso del filósofo puede ser interpretado como una alusión a la evocación pasatista de la ciudad presente en las narrativas herederas del legado del tradicionista Ricardo Palma: desaparecidos los vestigios del pasado, el personaje se pregunta por el presente de quienes están situados en la escala más baja de la sociedad y que protagonizarán el final de la novela, los "desarrapados". Leída por contraposición a ese pasado, el discurso de Monge revela la necesidad de cimentar un nuevo discurso narrativo sobre las ruinas del pasado: a casi medio siglo de las reflexiones de los escritores de la generación del 50 sobre la necesidad de una nueva novela que integrase las complejas realidades de la ciudad de mediados del siglo xx, en la novela de Higa (2007) retorna perfilada de un modo muy distinto la pregunta de Julio Ramón Ribeyro y sus compañeros de generación. Sin embargo, en *Final del Porvenir*, la representación de la ciudad se realiza desde la perspectiva de un sujeto que forma parte de un sector criollo en vías de ser desplazado hacia los nuevos márgenes de la ciudad y confundirse con las ingentes masas de provincianos migrantes. Por ello, aún subyacen en la novela algunos vestigios del pasado aludido por el discurso de Monge; la prueba más evidente de ello es el tono evocativo de la narración que contribuye a la reconstrucción del barrio de El Porvenir, visibilizada a través de los itinerarios de los personajes que, finalmente, desaparecerá para ceder paso a una nueva configuración social identificable con las pujantes barriadas<sup>15</sup>.

---

15 Otro rasgo que sirve para apoyar esta hipótesis reside en el hecho de que el narrador personaje hace uso de un lenguaje en el que se combinan voces y expresiones cultas con otras de origen popular, lo cual revela su extracción social y popular: "Y doña Francisquita se batía incansable, demoledora, rozagante, en sus dos metros de espacio, abría sus brazos, movilizaba su enorme humanidad [...] juntaba la canela, añadía lápices de labios, porongos de colonia, conversaba con los proveedores, sudaba si llegaban los niños, resoplaba, machacaba, insistía, pulverizaba, quebrantaba, tronchaba, colocaba el dinero en la caja, y todavía embuchaba una ración de pan con relleno, tomaba su vaso de emoliente" (Higa, 2007, p. 51).

En la parte final de la novela, el edificio es literalmente tomado por una muchedumbre de “desarrapados”, también descritos como “descamisados”, cuyas casas de esteras están situadas en los “meandros del cerro San Cosme” y llegan a apreciarse desde el Mercado Mayorista:

Cuando todos dormían, sigilosamente un centenar de hombres y mujeres ingresó a la escalera, y tomó posesión de la azotea. La incursión fue simultánea en América, Giribaldi, 28 de Julio y la Bolívar. Portaban esteras, cañas, zunchos, pilotes de madera, alambros y soguillas. Nos dimos cuenta al amanecer. Nos tocaron la puerta [...]. Miramos en dirección a la azotea. Una impresionante muchedumbre se desplazaba en el parapeto. Habían levantado pequeñas chozas, las banderas flameaban en las paredes, cartelones amarrados a parantes, niños asomando por las cornisas. (Higa, 2007, p. 175)

Los descamisados son representados desde un punto de vista distante y motivan la sospecha de algunos personajes: “Matías señaló en dirección de La Parada. ‘Están saqueando los puestos’. ‘Creo que sí’, afirmó Gala. Esperaron un rato. El estudiante añadió irónico: ‘Los descamisados bajan de los cerros’” (Higa, 2007, p. 162). Más adelante, Matías intenta descifrar el significado de su presencia:

Parecía resuelto, pero no comprendía la presencia de los descamisados. Los veía acechar, trabajosamente husmeaban. Eran hombres y mujeres con sus niños a la espalda, vendían frutas y cigarros en América y Giribaldi. Le espantaba la idea de luchar contra ellos. (Higa, 2007, p. 168)

Finalmente, entiende que el enfrentamiento entre inquilinos y descamisados es inútil y que el enemigo común de ambos es el Banco Popular: “Tienes que comprender. No debemos pelear contra ellos. Tenemos que juntarnos a ellos. Somos compañeros de un mismo barco” (p. 183)<sup>16</sup>. La conclusión de Matías coincide con el desenlace de la novela, con lo cual el discurso de Monge cobra un nuevo sentido: una vez desalojados, los inquilinos pasarán a integrarse en la clase de los desarrapados, obligados por las tropas del ejército a instalarse en los nuevos márgenes situados en el distrito de Comas<sup>17</sup>. De este modo, se enuncia un mensaje muy claro acerca de la lucha de clases en el seno de una sociedad en la que priman los intereses económicos de una élite representada por un Estado que gobierna de espaldas a las necesidades de sus ciudadanos.

\* \* \*

16 En la primera parte de la novela, don Pepito Vidalón, al discutir de política en el billar Monsalve, “llamaba oligarca al nuevo presidente, hijo de la pituquería, propietario del Banco Popular, rodeado de corrompidos, mientras el sufrido pueblo se moría de hambre” (p. 89).

17 La invasión de Comas se produce en 1958: “Desde el inicio de su gobierno, Prado enfrentó varias importantes invasiones de tierras. La más famosa fue la de Comas en 1958. Los informes periodísticos de la época indican que unas 10 000 personas llegaron a unas tierras ubicadas al norte de la ciudad en unas cuarentaiocho horas” (Dietz, citado por Fernández-Maldonado, 2013, p. 61).

A pesar del lapso temporal que separa la publicación de las novelas *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*, de Augusto Higa, es posible reconocer en ellas una serie de elementos comunes que permiten agruparlas como representaciones del espacio del barrio cuyos contornos aparecen claramente perfilados, en contraste con la imagen expansiva e indiferenciada de la urbe. Aun cuando la violencia y los conflictos sociales prevalecen como elementos disruptivos que dan cuenta de las contradicciones del proyecto modernizador de la ciudad, en ambas la memoria desempeña un papel importante en la recuperación de ciertos espacios fuertemente arraigados en los personajes. Este síntoma persiste como una huella indeleble de la resistencia del sujeto a la violenta transformación y expansión de la configuración y los límites de la ciudad: en tal sentido, los textos examinados son portadores de las tensiones que operan en el seno de una sociedad que asume una posición contradictoria ante la modernidad, pero que también debe hacer frente a las nuevas realidades sociales que cuestionan el modelo del progreso. Cercada por la imperiosa presencia de los migrantes y sus urgentes demandas, la Lima representada en ambas novelas se debate por la supervivencia de un mundo que indefectiblemente está condenado a desaparecer.

## REFERENCIAS

- Bravo, J. A. (1996). *Barrio de broncas* (Análisis e interpretación de la novela de M. Velando, y estudio del vocabulario de E. Foley). Bruño.
- Carrillo, E. A. (2007). Cartas de una turista. En M. A. Rodríguez Rea (Ed.), *Obras reunidas* (pp. 21-100). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Fernández-Maldonado, A. M. (2013). La marcha de las barriadas en la segunda mitad del siglo xx. En C. Aguirre y A. Panfichi (Eds.), *Lima, siglo xx. Cultura, socialización y cambio* (pp. 57-81). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Higa, A. (2007). *Final del Porvenir*. Editorial San Marcos.
- Patch, R. W. (1973). *La Parada. Estudio de un mundo alucinante*. Mosca Azul.
- Pérez Porto, J., y Gardey, A. (2013). *Definición de barrio*. Definición.de. <https://definicion.de/barrio/>
- Prieto Sánchez, R. (2009). *Guía secreta. Barrios rojos y casas de prostitución en la historia de Lima*. Centro Cultural de España; Universidad Ricardo Palma.
- Ramón Joffré, G. (2014). El Inca indica Huatica. En *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940* (pp. 73-88). Municipalidad Metropolitana de Lima; Sequilao Editores.
- Reynoso, O. (2011). *Los inocentes*. Estruendomudo.

# Violencia política y memoria restaurativa en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza\*

## POLITICAL VIOLENCE AND RESTORATIVE MEMORY IN *REDOBLE POR RANCAS*, BY MANUEL SCORZA

Amal Ait Nani  
Universidad Hassan II, Marruecos  
profeamalya@gmail.com

### RESUMEN

En la década de 1970, Manuel Scorza publicó su primera novela, *Redoble por Rancas*, obra finalista del Premio Planeta 1969 y que forma parte del ciclo llamado *La guerra silenciosa*. Su enorme éxito internacional contribuyó a visibilizar el contexto trágico y violento de la sociedad andina del centro del Perú de mediados del siglo xx. Dentro de este marco, nuestra propuesta de análisis está orientada a explicar cómo se ejerce la imaginación en la mencionada novela cuando intenta representar la violencia política en sus múltiples dimensiones. Asimismo, buscamos comprobar cómo la ficción en *Redoble por Rancas* consigue proporcionar nociones acerca de la memoria colectiva, en la medida en que visibiliza las historias no contadas y silenciadas, y desde luego pone el dolor de las víctimas en la escena pública como un acto de justicia poética. Para ello, las nociones de memoria restaurativa (Vivanco, 2018) y justicia poética (Nussbaum, 1997) establecen las bases teóricas que apoyan nuestra indagación.

PALABRAS CLAVE: *Redoble por Rancas*, violencia política, denuncia social, memoria restaurativa

### ABSTRACT

In the 1970s, Manuel Scorza published his first novel, *Redoble por Rancas*. A finalist of the 1969 Planet Prize, this novel belongs to the cycle of *La guerra silenciosa*. Its enormous international success contributed to revealing the tragic and violent context of the Andean society of Central Peru in the mid-twentieth century. Within this context, our analysis aims at explaining how fiction is used in this novel to represent reality and denounce political violence. It also seeks to verify how fiction in *Redoble por Rancas* can provide notions about collective memory revealing the untold and silenced stories while offering itself as an instance for restorative justice. To this end, the notions "Restorative Memory" (Vivanco, 2018) and Poetic Justice (Nussbaum, 1997) are going to establish the theoretical bases that support our inquiry.

KEYWORDS: *Redoble por Rancas*, political violence, social denunciation, restorative memory

\* Este ensayo forma parte de mi actual proyecto de tesis de doctorado sobre la función ética de la ficción en la narrativa de Manuel Scorza.

## INTRODUCCIÓN

En la década de los sesenta emergieron en el panorama literario latinoamericano escritores que, agrupados en el denominado fenómeno del *boom*, rompieron la rigidez de la narración sustentada en el canónico indigenismo ortodoxo de la primera mitad del siglo xx. De igual manera, aportaron una escritura experimental, partidaria de la inserción de nuevas técnicas formales, con diversos modelos de expresión.

En términos estéticos y literarios, Manuel Scorza<sup>1</sup> fue uno de los integrantes peculiares del *boom*<sup>2</sup>, pues su obra narrativa fue marcada por una renovación estética que incorpora tres grandes discursos literarios: el fenómeno del *boom*, el neoindigenismo y el testimonio. Igualmente, las intersecciones dentro de su escritura dieron paso a la convergencia entre hechos reales y fantásticos y, desde luego, consiguió forjar una nueva narrativa de tono social.

Habría que añadir que muchos estudios sobre la narrativa de Manuel Scorza han afirmado que una de las bases clave para el proceso de renovación en su obra literaria fue el periodo histórico del continente, definido por convulsiones sociopolíticas resultantes de sucesivos golpes de Estado en varios países latinoamericanos.

En relación con el contexto peruano, la violencia prevaleció durante mucho tiempo. Como consecuencia de las estructuras anacrónicas del modelo feudal, se produjo un estancamiento social y económico que se incrementó a comienzos de la década de 1960. En consecuencia, se intensificaron las protestas de las comunidades indígenas en la sierra, con el objetivo de restaurar sus tierras usurpadas por los latifundios. Sin embargo, sus demandas se enfrentaron a una actitud represora del gobierno y, desde luego, culminaron en una sangrienta rebelión “solitaria”.

1 Manuel Scorza (1928-1983) fue un novelista y poeta peruano de la generación del 50. Junto a otros escritores contribuyó al neoindigenismo peruano. Por su actividad política, tuvo que exiliarse dos veces. En su producción poética encontramos *Las imprecaciones* (México, 1955), poemario con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía de 1956; *Los adioses* (1960); *Desengaños del mago* (1961); *Réquiem por un gentilhomme* (1962); *Cantar de Túpac Amaru* (1969); *El vals de los reptiles* (1970), y *Poesía incompleta* (1976). Scorza escribió un ciclo novelístico bautizado *La guerra silenciosa*, compuesto por *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). Finalmente, *La danza inmóvil* (1983) constituye el proyecto que no fue culminado debido a la muerte del escritor en un accidente de avión (vuelo París-Bogotá) en el año 1983.

2 Aquí subrayamos que en este exitoso *boom* de la literatura se sitúan escritores que, a pesar de conseguir difusión mundial —como es el caso de Manuel Scorza—, fueron excluidos inexplicablemente del resto de los autores del mencionado fenómeno. Al respecto, Schwartz (2009) menciona: “A finales de los años cincuenta, Scorza empezó su propia empresa editorial llamada Populibros, que produjo ediciones masivas, económicas, de novelas que se vendían en las ferias literarias callejeras. El proyecto de Scorza casi coincidió históricamente con el *boom* internacional, y lo contesta en un esfuerzo anticomercial que puso a disposición de los lectores locales ediciones accesibles”.

Sin duda, si ubicamos los hechos relatados y la evolución literaria en este marco político, encontramos suficientes motivos por los cuales los escritores peruanos forman parte de estos vaivenes de la coyuntura social. En concreto, muchos han encontrado en la poesía y la novela un terreno elegante y con estilo para expresar su protesta que indudablemente no era muy bien recibida por los políticos que gobernaban. De hecho, muchos escritores y poetas eran desterrados o encarcelados. Entre ellos, Manuel Scorza, quien fue exiliado dos veces por su filiación con el Movimiento Comunal del Perú y por su colaboración en las rebeliones de Cerro de Pasco. Estas últimas terminaron en una masacre que no tuvo eco en las fuentes oficiales. Años después, Scorza regresa en secreto a la región y durante dos años reúne información de los sobrevivientes, hace grabaciones, fotografías y recopila apuntes para luego convertir en ficción las sangrientas batallas, a las que había asistido personalmente.

De hecho, en la década de 1970, Manuel Scorza escribió cinco novelas que componen la pentalogía de *La guerra silenciosa*. El enorme éxito internacional que tuvo fue gracias a la publicación de la primera novela del mencionado ciclo, *Redoble por Rancas* (1970)<sup>3</sup>. Esta novela recompone la historia de una "lucha solitaria" en el Perú en las décadas de 1950 y 1960, cuando los campesinos indígenas de los Andes centrales se enfrentaron desarmados a los terratenientes y a la empresa minera norteamericana Cerro de Pasco Corporation. El motivo de esta confrontación fue la apropiación progresiva de la tierra por parte de esta empresa, y culminó en una masacre de la comunidad de Rancas a mediados de los sesenta. De hecho, el peculiar contrapunto que establece la diégesis de la saga con la historia ha permitido que se inscriba como un testimonio del contexto trágico y violento de la sociedad andina del centro del Perú de mediados del siglo xx. De igual manera, a nuestro juicio, su estatus de narrativa de memoria le ha propiciado un potente vigor como para intervenir en el futuro sociopolítico del Perú.

Dentro de este marco, nuestra propuesta de análisis, por un lado, está orientada a explicar cómo se ejerce la imaginación en la novela RpR<sup>4</sup> cuando intenta representar la realidad de los años sesenta, marcada por el desconocimiento de la dignidad humana de los comuneros, la exclusión social, la asimetría del poder del Estado y la violencia física. Por otro lado, desde el análisis literario y el uso de herramientas de otras disciplinas, nuestra tarea busca desenredar los propósitos éticos de esa ficción. Como seguimiento, nuestro análisis contará con dos apartados: en el primero, analizaremos cómo se retrata la violencia política con sus múltiples dimensiones en la mencionada novela. En el segundo, planteamos la narrativa del corpus como una alternativa para implementar la justicia y la reparación, en la medida en que contribuye a visibilizar las historias silenciadas y

3 En el presente trabajo manejamos la edición publicada en 1983 por la editorial Plaza y Janés, Barcelona.

4 Se usará la abreviatura RpR para aludir a la obra del corpus objeto de estudio, *Redoble por Rancas*.

desde luego pone el dolor de las víctimas en la escena pública como un acto de justicia poética. Para ello, las nociones de memoria restaurativa (Vivanco, 2018) y justicia poética (Nussbaum, 1997) establecen las bases teóricas que apoyan nuestra indagación.

## **VIOLENCIA POLÍTICA Y SU CONFIGURACIÓN DISCURSIVA EN *REDOBLE POR RANCAS***

En el Perú, el entendimiento académico y popular sobre la violencia política muestra una marcada asincronía histórica. En otras palabras, la historia nacional peruana define la época de la violencia como un periodo histórico que se inició en la década de 1980, refiriéndose al enfrentamiento entre Sendero Luminoso (SL) y las fuerzas del Estado (1980-2000). Pero este postulado, según Chati (2015), surge como resultado de debates oficiales, académicos y populares que accedieron a reducir la amplia esfera de violencia en el país. Asimismo, el autor añade que para miles de campesinos, donde no hubo batalla entre SL, las Fuerzas Armadas y la población, hubo violencia política, social y económica (pp. 51-52). De igual manera, Cortez (2020) ratifica que el tema de la violencia política no se puede reducir a la década de 1980. Al contrario, “según su orden cronológico, la violencia política ya apareció en la primera novela peruana, *El padre Horán*, en 1948”. El mismo investigador agrega que, incluso, el tratamiento retórico de la violencia se remonta al libro fundacional del Perú, *Comentarios reales de los incas* (1609), donde el Inca Garcilaso da cuenta de la destrucción del país y de la sociedad andina por la brutal guerra civil entre invasores y conquistadores españoles. De hecho, si las obras del Inca Garcilaso constituyen la base de la creación literaria peruana, podemos constatar que, décadas después, muchos autores como César Vallejo, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa y Manuel Scorza han abordado en sus narrativas las múltiples violencias políticas que constituyen toda la historia del Perú contemporáneo.

En el mismo marco, si comparamos la representación retórica de la violencia política con la historia oficial, encontramos que en esta última “hay una sincronía de sufrimiento”. (Chati, 2015, p. 52). Al respecto, resaltamos el caso de las sublevaciones campesinas de las zonas altoandinas de Cerro de Pasco (de 1960 a 1962) en reclamación de sus tierras arrebatadas injustamente. Estos levantamientos culminaron con un enfrentamiento entre campesinos indefensos y las Fuerzas Armadas. Como consecuencia del incidente, hubo muchos muertos y heridos. Sin embargo, es preciso señalar que a estas víctimas en la historia oficial se les ha privado de justicia restaurativa, ya que fueron reconocidas como “comunidad subversiva”<sup>5</sup>. Más aún, este hecho no tuvo eco en la prensa de aquel entonces, hasta pasados diez años después de esta masacre, cuando César Hildebrandt publicó un informe sobre esta en la revista *Caretas*:

---

5 El énfasis es nuestro.



En marzo de 1962, aproximadamente treinta comuneros en busca de tierra fueron masacrados por fuerzas policiales. [Sin embargo,] “Sorda tensión crece en Pasco” era el titular de *Expreso* el 3 de marzo. El 5 de marzo, *La Prensa* abrió su edición así: “Mueren ocho comuneros al desalojar fundos en Cerro de Pasco”. Pero al día siguiente su corresponsal rectificaba: “Operación Desalojo de Fundos de Pasco ha dejado 15 muertos”. La versión definitiva de *La Prensa* sería dada el 7 de marzo: “Ocho muertos sería el total en desalojo”. (Hildebrandt, como se citó en Huamanchumo, 2013, p. 253)

En este orden de ideas, tras muchas indagaciones, podemos afirmar que el primer registro escrito sobre estas masacres sigue siendo la pentalogía de Manuel Scorza. A este respecto, conviene mencionar que el propio autor escribió sobre el conflicto recurriendo a otras modalidades discursivas no ficcionales. En este caso, nos referimos a la narración oral, la declaración testimonial de víctimas o del propio Scorza, que había experimentado lo que registró en la ficción. Dicho de otro modo, Scorza se propone como testigo que hace uso del elemento “no ficcional” para dar voz a las víctimas. Sin embargo, todo es parte de la ficción, pero al mismo tiempo su contextualización histórica con datos precisos y la veracidad de la masacre dejan al lector perplejo sobre si es historia o ficción lo que se está narrando. En todo caso, subrayamos que con las referencias reales<sup>6</sup> citadas en RpR el narrador reafirma su compromiso de no inventar, lo cual dota al relato de “efecto de realidad”. No obstante, es preciso señalar que, en la mencionada novela, no se trata de una ficción que sirve al testimonio, sino de una *ficcionalización* del testimonio.

Ahora bien, partiendo de los supuestos anteriores, consideramos que Scorza mediante *la verosimilitud* alcanza a elaborar una novela poblada de significaciones ideológicas, ya que tanto la forma como el fondo expresan una denuncia de los abusos y de la corrupción de instituciones gubernamentales y judiciales, entre otros.

Por lo tanto, mientras avanzamos en la lectura de la novela objeto de estudio, podemos constatar que el autor mediante descripciones simbólicas e hiperbólicas metaforiza las injusticias cometidas como violencia persistente, ya sea en su aspecto simbólico o material. En tal sentido, subrayamos que esta novela se instaura como un catalizador del conflicto de la época. Desde esta perspectiva, el presente apartado pretende analizar cómo RpR representa la violencia política y cómo da cuenta del tránsito de esta a otras formas de violencia, provocadas por las injusticias y la polarización de las clases sociales.

---

6 Los nombres de lugares, personas e instituciones, tales como Rancas, la plaza de Yanahuanca, el cementerio de Chinche, Héctor Chacón, la Guardia Civil, el juez Montenegro y la Cerro de Pasco Corporation, son referencias reales que Scorza incluye en el discurso ficticio de RpR. En vista de ello, el autor confirma su estatuto de narrador y testigo de una memoria transmitida a través de su propio testimonio y otros testimonios orales que ha recopilado.

Si bien existen múltiples y variados intentos de definición del concepto polisémico de violencia, el campo semántico de violencia política aparece más definido. Se trata, más bien, de actos violentos llevados al cabo por grupos organizados para cambiar la estructura del poder o su distribución. Por lo tanto, a menudo el concepto aparece vinculado al ámbito político. Al respecto, Foucault (2006) analiza la violencia de acuerdo con la conceptualización del poder y los dispositivos de soberanía, entre otros, y afirma que la violencia es omnipresente en todas las relaciones de poder. Arendt (2005), por otro lado, considera que la violencia no es forzosamente inherente al poder y explica que se presenta como el último modo de acción política.

En el mismo marco, mencionamos otro postulado teórico que plantea el complejo fenómeno de la violencia desde una visión integral del conflicto. Se trata del triángulo de violencia de Galtung (1990). Según el estudioso, la violencia se categoriza en tres tipos: violencia estructural, violencia cultural y violencia directa. La que encarna el tipo visible es la violencia directa. Para Galtung (1990), estas tres categorías se manifiestan de la siguiente manera: la violencia directa implica destrucción física o muerte; la violencia social es implícita y ocurre cuando se utilizan las diferencias de tipo religioso-étnico para legitimarla; mientras que la violencia estructural puede manifestarse por medio de la marginación y la exclusión, ya que los marcos políticos y sociales establecen una determinada coyuntura para mantener un régimen de beneficios para ciertos grupos y marginar a otros. A grandes rasgos, la violencia cultural contribuye a naturalizar la violencia estructural y ambas se revelan a través de la violencia directa.

Partiendo de estos supuestos teóricos, señalamos que los rastros de violencia, en el aspecto textual de RpR, se manifiestan de diversas formas, y se podrían localizar dentro de los dos tipos de violencia, tanto visible como invisible. No obstante, dentro de estas categorías, la violencia que subyace en el relato es la que no se puede percibir explícitamente, sino que se realiza a través de complejos procesos que están incrustados en la vida social del campesino y que facilitan la reproducción sistemática de otra serie de violaciones. En este orden, nuestro enfoque pretende analizar cómo la violencia invisible se evidencia por medio de la violencia directa y cómo transforma el mundo social de los campesinos de Rancas en un escenario complejo y lleno de abusos. Y, en última instancia, cómo la violencia visible condena a las víctimas a un estado de subalternidad. Estas premisas se desarrollarán en lo que sigue.

### **La violencia directa y visible en *Redoble por Rancas***

Desde el primer capítulo de RpR, “Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celeberrima moneda” (Scorza, 1983, p. 13), el narrador trama el contexto y el espacio atravesado por la represión. En concreto, la representación de la amenaza de violencia aparece, irónicamente, cuando nadie se atrevió a tocar la moneda de bronce de un sol (moneda peruana)

que se le cayó al doctor Montenegro, juez de primera instancia, mientras cruzaba la plaza Yanahuanca. A partir de este momento, se gestan implacables figuraciones textuales de las violaciones de derecho y las prácticas de negación de la dignidad del “otro”, tal como se percibe en este fragmento:

“¡Es el sol del doctor!”, susurraban exaltados. Al día siguiente, temprano, los comerciantes de la plaza la desgastaron con temerosas miradas. “¡Es el sol del doctor!”, se conmovían. Gravemente instruidos por el director de la Escuela —“No vaya a ser que una imprudencia conduzca a vuestros padres a la cárcel”—, los escolares la admiraron al mediodía: la moneda tomaba sol sobre las mismas desteñidas hojas de eucalipto. Hacia las cuatro, un rapaz de ocho años se atrevió a arañarla con un palito: en esa frontera se detuvo el coraje de la provincia. (Scorza, 1983, p. 14)

Como observamos, el ejercicio de la violencia presupone una situación de asimetría, en la que la víctima se dispone como un no-sujeto, desprotegido e indefenso; lo que incrementa el circuito de la violencia. Asimismo, resaltamos que la violencia no se limita a lo extremo y visible, sino que atraviesa diferentes hábitos y prácticas sociales que comprenden pensar en los demás de forma deshumanizada, desestimando su valor, es decir, su capacidad de actuar contra las injusticias.

Así, observamos que discurso, poder y violencia se vinculan en una estrecha relación. Es decir, quien domina el discurso es quien controla la situación y le corresponde usar la violencia. El discurso, por tanto, se implementa como un poderoso medio de presión que podría conducir a actos de violencia. De acuerdo con Cantis Carlino (2000), el sujeto violento es una persona que se maneja con convicciones autoritarias, excluyentes y un lenguaje de acción que cercena a otro, y también a su propio yo o al grupo al que pertenece, la posibilidad de cuestionarse y pensar (p. 336). De hecho, en RpR las situaciones que retratan la relación asimétrica entre los campesinos, las autoridades y los hombres del poder hegemónico revelan un alto grado de degradación humana del victimario, como lo hace notar el narrador en este pasaje:

Es necesario —dijo el juez Montenegro abriendo apenas los labios, manchados por la mala educación del durazno jugoso— que esos piojosos aprendan, de una vez. Esos yanacochanos solo entienden los golpes. —La voz se endureció—. Hoy tropezarán con Montenegro. Hace tiempo que se sufren robos de ganado por estas alturas. Las autoridades de Yanacocha son los abigeos. Hoy entrarán en la cárcel o no me llamo Montenegro. (Scorza, 1983, p. 157)

De este ejemplo destacamos que, sistemáticamente, el victimario busca anular a la víctima despojándola de su condición de sujeto o de su pertenencia igualitaria al grupo humano. Y cuando esto ocurre aparece la humillación. Para ilustrarlo, especificamos otro caso: cuando Héctor Chacón se dirigió al juez Montenegro y a la mujer de este para reclamar los daños que han causado a su caballo, fue recibido con gran desprecio y hostilidad, tal como vemos aquí:

El doctor arrugó el entrecejo.

—¿Quién es Lunanco?

—Un mi caballo retenido en tu pesebre.

—Habrà hecho daño.

—No es tu pasto, doctor. Es mi propio pasto.

El juez me miró con los ojos atravesados.

—Yo no sé nada. Lo único que sé es que ustedes abusan de mis pastos.

—Pero, doctor...

El juez se paró.

—¡Nada, no quiero saber nada! ¡Lárgate de aquí, cholo de mierda! (Scorza, 1983, p. 127)

Tal como se puede inferir, la segregación o la negación de los derechos del sujeto víctima del abuso se opera por medio de la degradación de su condición de ser humano. Entonces, la humillación se produce como mecanismo excluyente que se gesta en el mundo social de los personajes campesinos y que incluso accede a legitimar prácticas de injusticia. Esta perspectiva también se evidencia en varias situaciones de la trama, donde el personaje de Fortunato expresa su desconfianza en las instituciones y en las leyes, ya que estas resultan ser deficientes para asegurar y mantener los derechos de quienes son rechazados socialmente. Ahora bien, para reaccionar ante la experiencia de tormento, a menudo en los personajes víctimas de los abusos de poder se manifiestan sentimientos en formas de dolor, desesperación e impotencia, como se puede notar en este ejemplo:

Eran las doce. Empleados y obreros mal vestidos se alineaban en las veredas. El viejo convocaba las furias de su impotencia.

—¡Han cercado Rancas! ¡Han cercado Villa de Pasco! ¡Han cercado Yanacancha! ¡Han cercado Yarusyacán! ¡Encerrarán el cielo y la tierra! ¡No habrá agua para beber ni cielo para mirar! (Scorza, 1983, p. 149)

De hecho, se establece una estrecha relación entre humillación y otras emociones morales como la indignación, la rabia, el odio y la ira. Esta carga de sentimientos tiene que ver con la pérdida de dignidad, la lesión de la identidad y la experiencia de rechazo de la comunidad social y política. En este sentido, el resentimiento y la ira generados por la humillación posibilitan el desencadenamiento de la violencia o la agresión. A este respecto, mencionamos lo que dice Sofsky (2006) sobre las lesiones de la violencia: lo que realmente rompe al hombre no es la herida que desfigura el cuerpo, sino su posición en el mundo que queda completamente alterada. Y añade que cuando se sufre violencia, se siente impotente. La violencia afecta al hombre de la manera más íntima, subyugándolo en su totalidad (p. 60).

En este orden de ideas, constatamos que la humillación, a lo largo de la novela que se analiza aquí, resulta ser una de las estrategias de la violencia visible. Puede ser examinada como una práctica sistemática y como un aparato de control social, e incluso como una herramienta que puede activar la violencia propiamente dicha. Es por esta vía que los hombres de autoridad se vinculan con la barbarie y la brutalidad, toda vez que sus actos se perfilan como una actividad destructiva y deliberada que desprecia los derechos de los comuneros; estos, como víctimas de los abusos del sistema, se encuentran en una condición de vulnerabilidad y están reiteradamente expuestos a la humillación que les resta sus derechos y su capacidad de reacción ante el mal recibido. De hecho, la humillación produce una grieta y marginalización en el mundo social de los campesinos protagonistas de RpR.

Por otro lado, si volvemos la mirada a la construcción discursiva de la humillación como estrategia de crueldad y violencia, observamos que el narrador en RpR confiere al discurso una especie de brutalidad y dureza que, en cierto modo, formaliza la violencia enunciativa. En otras palabras, el narrador recrea el lenguaje oral con sus diversas particularidades socioculturales de diferentes estratos. Sin embargo, la violencia en el lenguaje exige entenderse no solamente como estrategia literaria, sino como una forma de connotar el malestar social. Dicho así, constatamos que la violencia enunciativa, cuando es manejada por el agresor, se manifiesta principalmente en forma de amenazas e insultos que socavan la moral y la ética. Esta violencia verbal se establece en el discurso por medio de diferentes campos semánticos de insultos entre los que podemos distinguir cinco campos: (1) el campo "animal" (carbón, perro, piojoso); (2) el campo de "partes del cuerpo y sexualidad": (lameculos, hijo de puta, cojones); (3) el campo "racista" (salvajes); (4) el campo "escatológico" (comemierda, mierda, cholo de mierda); y (5) el campo referente al "retraso mental" (cojudo, imbecil). Del mismo modo, la violencia verbal es recíproca cuando se trata de los campesinos víctimas de la violencia extrema. Estos, de igual manera, usan un denso vocabulario de violencia que a menudo tiende a animalizar (perros, la bestia) al victimario o cosificarlo (los enchaquetados, el traje negro). Como podemos observar, los mecanismos enunciativos de la violencia verbal en RpR configuran, en el primer caso, una serie de imágenes que atribuyen al subalterno, víctima del acto violento, etiquetas degradantes que se perfilan en adjetivos; en su mayoría minimizan a las personas en cuestión, como una estrategia de humillación y anulación. En el segundo caso, cuando se pretende describir al victimario en palabras de las víctimas, se le asignan otras etiquetas que lo identifican con la bestia y el animal. Este posee la fuerza y la autoridad para someter al "otro negado" a una serie de abusos e injusticias.

No obstante, notamos que cuando el conflicto entre los personajes campesinos y los de autoridad u hombres de la ley no encuentra mecanismos para su resolución, los actores involucrados no se limitan a los mecanismos insertos en las prácticas sociales, sino que recurren directamente a la violencia física, como lo hace notar Galtung (1998)

cuando menciona que los conflictos son originados por la diferencia de intereses entre los sujetos y que, por tanto, la violencia es la anulación de toda comunicación y demuestra el fracaso de la gestión de un conflicto (p. 14). De esta manera, los personajes campesinos, empujados a la autodefensa, se posicionan en la acción recurriendo a la lucha y protestando contra el ataque a su propiedad. Por lo tanto, el enfrentamiento adquiere la apariencia de un destino imperativo, como lo subrayan Fortunato y Héctor Chacón, cuando conciben la lucha contra el adversario como una cuestión de honor, en cuanto involucra el futuro de la comunidad.

En este orden de ideas, la masacre a la que se expusieron los comuneros, tal como lo describe el desenlace de la novela, es la instrumentalización del salvajismo en su estado más puro. Por eso, no en vano se nombra en el corpus a los hombres del poder hegemónico y a los de la ley como animales, ya que la deshumanización del victimario plantea su metamorfosis en una bestia al perder toda inhibición humana para la brutalidad. En tal sentido, constatamos que la violencia libera a quien la comete y destruye a quien la padece, como lo expresa Sofsky (2006). A medida que el primero se expande, el segundo se contrae hasta la nulidad; e incluso si la víctima de la violencia sobrevive, nunca volverá a ser quien era antes (p. 60).

Al respecto, subrayamos la importancia del cuerpo como materialidad de la violencia. De acuerdo con Sofsky (2006), una vez cometido un acto de violencia, ya no es la violencia en sí lo que se percibe, sino las marcas que esta violencia ha dejado en el cuerpo. En este sentido, el cuerpo se presenta como huella y soporte material de la violencia. Estas huellas permiten la operación de transmitir el recuerdo de la violencia. Esta premisa se evidencia en el último capítulo de RpR, cuando Scorza hace hablar a los muertos, víctimas de la masacre, a través de su destrucción:

—Así es, fracasaron: las piedras no rodaban. Los guardias los corrieron a balazos. Allí cayó el muchachito Maximino.

—¿El que construyó el espantapájaros?

—Así es, señor Personero. Vi caer al muchachito y sentí una quemazón en la sangre, saqué mi honda y le solté una pedrada en la cara a uno de los guardias. Me disparó su metralleta. Caí de espaldas con la barriga abierta. (Scorza, 1983, p. 253)

Como vemos, la inscripción de huellas corporales en el texto desafía la sensibilidad del lector para que pueda imaginar el grado de sufrimiento que siente la víctima. De este modo, el cuerpo, en un escenario de salvajismo, se convierte en un símbolo que se forja socialmente en una nueva red de sentido. En otras palabras, el cuerpo se muestra como el emisor de signos de la crueldad y la vileza como prácticas de brutalidad extrema a las que están sometidos los personajes campesinos como sujetos no históricos y despojados de todo derecho de defensa.

### La violencia estructural o invisible en *Redoble por Rancas*

Para Galtung (1969), la violencia estructural está integrada en la estructura y se manifiesta como una desigualdad de poder (p. 171). Por lo tanto, la violencia directa requiere tanto de la violencia cultural como de la estructural. Asimismo, este autor, dentro de la categoría de la violencia estructural, clasifica la desigualdad social. Ahora bien, una de las circunstancias descritas en RpR, que configuran implacablemente esta desigualdad, es la pobreza. Esta aparece como una condición que resiste a toda lucha y actúa permanentemente en la vida social de los personajes campesinos. Esta violencia invisible tiene un impacto significativo en la calidad de vida de estos, debido a la impotencia que afecta su integridad física y moral, como se expresa en el capítulo 14, cuando las ovejas comenzaron a fallecer por culpa del cerco:

Las ovejas siguieron muriendo. Los viejos se desesperaron. Ni en los recovecos de la memoria encontraban esos recuerdos.

—Nos llegó la hora —decía Valentín Robles—. Ya falta poco para que clausuren el pueblo. Ahora sí, ahora nos comeremos entre humanos. El padre se comerá al hijo; el hijo se comerá a la madre.

—Si pudiéramos, iríamos a otros pueblos a suplicar, pero no se puede. Encima de la pampa solo hay aire.

—Mejor que se lleven todo. Ojalá que el muro entre al pueblo. Ojalá muramos todos. Muertos no pediremos ni agua. (Scorza, 1983, p. 94)

Como podemos constatar, el despliegue de este tipo de violencia se asegura a través de sistemas que la legitiman, sean legales o no. Nos referimos a que al poder político y económico no le interesa solucionar las causas que generan pobreza y se centra más en su castigo; como vemos en el caso de los peones que decidieron unirse en un sindicato y fueron engañados y envenenados por el patrón, don Migdonio (capítulo 15). Pero, como expresa el narrador, no se hizo justicia: "El dictamen del doctor Montenegro fue categórico: los peones habían sido segados por el primer infarto colectivo de la historia de la medicina" (Scorza, 1983, p. 126). Por lo tanto, constatamos que subyace un sistema selectivo que controla y subyuga a ciertos sectores, puesto que, para algunos grupos, se justifica su criminalización, al mismo tiempo que se les ofrece a otros oportunidades y beneficios sociales.

De este modo, la violencia se intensifica y se alienta por la hostilidad, la discriminación y las restricciones a la participación en la vida cultural o económica. De esta forma, se agrava la situación de desigualdad de la población, empujándola a conductas violentas o delictivas como única forma de acceder a sus derechos. Cabe agregar, además, que una vez que los grupos excluidos han optado por la violencia para obtener lo que el Estado les ha negado, la violencia se convierte paulatinamente en una forma de conseguir reconocimiento y, a la vez, es un medio para justificar el castigo por parte del Estado.

Dentro de este marco, retomamos la categorización de Galtung (1990) respecto de los actores involucrados en la violencia estructural<sup>7</sup>. Como resultado, observamos la existencia de un conflicto entre dos grupos: el poder político y económico versus el campesino de Rancas. El primero, *topdogs*, aparece tipificado en cuanto a su posición en el poder y es él quien se beneficia de esta situación de desigualdad; mientras que el segundo, *underdogs*, es caracterizado en términos de clase social, etnia y situación de desventaja social. Dicho de este modo, comprobamos que estas estructuras de estratificación social a menudo se resuelven sistemáticamente a favor de los segundos en detrimento de los primeros.

Desde este ángulo, ya no hablamos de individuos, sino de un grupo privilegiado que posee ese poder de decisión, que bien podría ser el Estado o el poder económico. Estos, con base en leyes, otorgan ventajas a ciertos grupos en detrimento de otros. Por ejemplo, la entrada de la empresa Cerro de Pasco Corporation, que beneficia económicamente a sus miembros, pero que repercute en el acceso de la población a los servicios básicos, genera un conflicto que la confronta directamente con la población. El Estado es el que define la situación optando primero por ignorar las denuncias de las víctimas para luego intervenir con la fuerza para silenciar las protestas. De esta forma, se mantiene esta situación de disparidad en la distribución de beneficios.

Asimismo, la violencia llevada a cabo en esta obra es también una violencia histórica que en su despliegue devuelve el pasado al presente. Es decir, la intersección de dos momentos diferentes de la historia en el capítulo 32 (Scorza, 1983, p. 230) confiere una infalible alegoría a la violencia, como mítica e intrínseca al sistema del poder. En este sentido, observamos que aparecen otras dos concepciones de la violencia —en la terminología de Benjamin citada en Camargo (2015)—: una que fundamenta la ley y otra que la preserva. Así, el intercalar las dos anécdotas —el momento de la llegada de la Guardia Civil con los hombres de la Cerro de Pasco Corporation y el acontecimiento de la batalla de Junín— tiene por objetivo la representación de la violencia como medio para el establecimiento de un nuevo derecho. Es decir, el sistema del poder establece la violencia como una alternativa para mantenerse. Y, por otro lado, funda un nuevo derecho cuando otorga a la Cerro de Pasco Corporation las herramientas legales para incrementar su propiedad privada en tierras de poblaciones indígenas como es el caso de Rancas.

Del mismo modo, la violencia interviene por parte de los campesinos como una forma de resistencia al desalojo ilegítimo y está fundamentada en el derecho de reclamar y

---

7 En el artículo "Cultural Violence", publicado en 1990, Galtung menciona que en la violencia invisible es difícil distinguir a los actores; sin embargo, los clasifica como *underdogs* y *topdogs*; los primeros son todos actores que se encuentran socialmente en desventaja en comparación con los demás; los segundos son los que se benefician de una coyuntura de asimetría de poder.



revindicar sus propiedades. Con la lucha fundada en violencia, buscan exigir una modificación en el derecho establecido por la ley. En consecuencia, se la utiliza como medio para reclamar abusos. Como respuesta a ello, el sistema del poder interviene con la fuerza permanente y necesaria para preservar su derecho amenazado, lo que explica el carácter cíclico del desenlace de todas las novelas de *La guerra silenciosa* de la que RpR forma parte.

Todo lo dicho hasta aquí parece confirmar nuestras consideraciones anteriores de que la novela expone dos tipos de violencia que expresan y muestran la crudeza de las situaciones representadas y la periferia y marginalidad de los personajes. Asimismo, cuando se pone en escena la relación violenta del individuo con su entorno, inmediatamente emergen problemas sociales, culturales y económicos que imposibilitan al violentado modificar su entorno. En todo caso, la dinámica entre historia y memoria resulta omnipresente en el espacio textual de RpR. Por esta razón, consideramos que la citada novela posee el papel de mediar y negociar los pasados que propone contar y desde luego se ofrece como una instancia para reparar simbólicamente los efectos de la violencia política.

### JUSTICIA POÉTICA Y MEMORIA RESTAURATIVA<sup>8</sup> EN *REDOBLE POR RANCAS*

En las ciencias humanas, el debate sobre la memoria colectiva encuentra su base empírica en el periodo de transición hacia la democracia en sociedades que en el pasado sufrieron violaciones sistemáticas de los derechos humanos por regímenes autoritarios y represivos, por ejemplo, de la Alemania nazi y del régimen totalitario de Franco en España (Rivera Revelo, 2020, p. 33).

No obstante, cabe señalar que si el estudio de la memoria en el marco mundial se llevó a cabo después de la Segunda Guerra Mundial, en América Latina no empezó a consolidarse sino hasta las dos últimas décadas del siglo pasado. Concretamente, nos referimos a la época histórica que corresponde al fin de la dictadura en el continente americano, y la transición hacia la democracia llamada también *la tercera ola democrática* (Huntington, 1994). Esta última constituye el principal motor del cambio, que impulsa a que la memoria ocupe el centro de las discusiones tanto académicas como políticas. Otro rasgo de la mencionada transición es la instauración de la Comisión de la Verdad y

---

8 El concepto de memoria restaurativa fue propuesto por la estudiosa Lucero de Vivanco en su ensayo "Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú" (2018). Como lo explica, "lo que sostiene el adjetivo *restaurativo*, que califica el concepto de memoria, está en directa relación con el desarrollo reciente de las teorías y prácticas respecto de la llamada *justicia restaurativa*" (p. 135). En este sentido, la autora ratifica que la narrativa de memoria que representa la falta de justicia transicional puede implementarse como una instancia para la reparación de la violencia subjetiva.

Reconciliación, que, desde luego, contribuyó a la consolidación de la investigación sobre la memoria en América Latina<sup>9</sup>.

En el contexto peruano, algunos estudios críticos y académicos sobre la memoria histórica y la memoria colectiva han cuestionado la omisión de la historia de violencia en tiempos de la movilización por la tierra, precisamente desde la década de 1960. Al respecto, sostenemos que, en relación con la lucha campesina del periodo mencionado, no solo hay un déficit de memoria por la ausencia de información sobre las realidades relacionadas con lo ocurrido, sino también un déficit ético y político que impide construir verdaderos vínculos con un pasado marcado por el trauma y la violencia, y que todavía afecta la actualidad peruana.

En el mismo contexto, si volvemos la mirada a los sucesos relatados por Scorza en la novela del corpus, observamos que el propio autor aporta una reflexión sobre el problema de la representación del pasado en la historia peruana. Dicho de otro modo, Scorza manifiesta, por medio de la ficción literaria, una sutil crítica a los historiadores peruanos, en cuanto a que retrataron las sublevaciones de los Andes centrales como básicamente causadas por problemas agrarios. Por esta razón, la simbología del silencio ocupa un lugar bastante elocuente en el ciclo narrativo scorziano, empezando por nombrarlo como “una guerra silenciosa”.

Así podemos observar que en RpR el silencio no se evoca como un vacío, sino que está “poblado de signos” (Paz, 1972, p. 6), ya que el propio autor le confiere diversas dimensiones significativas, vinculadas a la alineación del pueblo indígena. Este último aparece evocado desde la impotencia y el abandono; como dice el narrador: “Rancas es el culo del mundo” (Scorza, 1983, p. 28).

En paralelo, subrayamos que las reiteradas masacres ante las injusticias que padece Rancas establecen la forma más esclarecedora de sofocar y silenciar al pueblo. Por tanto, el silencio simboliza una falta de voluntad de entendimiento de su causa y, por ello, el autor suele calificar a la lucha de los campesinos como “solitaria” (así lo menciona en el prólogo de RpR).

Del mismo modo, el autor, por medio del procedimiento de la ironía que impregna toda la narración de profundos significados políticos, retrata la indiferencia de la sociedad frente a la pugna de los pueblos indígenas y el silenciamiento de lo sucedido. Para el caso, citamos la evocación irónica de afecciones y padecimientos, tales como el “daltonismo” y la propagación de un virus que representan el miedo y la indiferencia en

---

9 Otra razón por la que la memoria ha tomado gran importancia en la sociedad latinoamericana está relacionada con el constante miedo a olvidar; en muchos casos, esta dicotomía establecida entre la memoria y el olvido se convertirá en el motor impulsor de las iniciativas de memoria que acabamos de mencionar.

que se ubica gran parte de la población frente a la tiranía y al dolor, tal como se evidencia en estos fragmentos:

Un desconocido virus infectó los ojos de los habitantes. Aparentemente, las víctimas gozaban de la integridad de su visión, pero un novedoso daltonismo les escamoteaba algunos objetos. Un enfermo capaz de señalar, por ejemplo, las manchas de una oveja a un kilómetro, era incapaz de distinguir un cerco situado a cien metros. (Scorza, 1983, p. 193)

[...]

Oficiosos amigos informaron a los señores concejales, sobre todo a los comerciantes, que estaban a una pestaña de ganarse un lugar en la lista negra de "La Compañía"; los atacó otra enfermedad: paludismo de dientes. (Scorza, 1983, p. 195)

En todo caso, la simbología que adquiere el "silencio" confiere las siguientes denotaciones: por un lado, invoca el drama colectivo de las víctimas y, por otro, presenta una denuncia a la omisión y la falta de compromiso de la historia oficial en relación con las sucesivas y genuinas injusticias cometidas contra los pueblos indígenas. De este modo, RpR forma parte del verdadero campo de batalla y del despojo de la historia hacia lo simbólico y lo estético. Asimismo, asume un papel catártico que opera desde los márgenes de la historia, sondeando sus rincones acallados e instalando la duda en el lugar de las "verdades". Visto así, Scorza suscribe su uso de la historia y del pasado en el arte literario como una persistente apuesta simbólica.

Siguiendo estas consideraciones, podemos afirmar que todo el hilo narrativo de RpR se transforma en una lucha literaria para la reconstrucción de la memoria colectiva y para una justicia restaurativa a favor de las víctimas del pueblo de Rancas, doblemente masacradas: una injusticia física y otra como violencia simbólica (el olvido y la invisibilidad). Al respecto, nos resulta más plausible el estudio de Vivanco (2018) sobre la narrativa como instancia de reparación, en el cual recupera el mecanismo jurídico de la justicia restaurativa y lo aplica al análisis de la narrativa de denuncia, derivada del conflicto armado entre el Estado peruano y Sendero Luminoso. De acuerdo con la autora, la renuncia explícita a la justicia o a la reparación "oficial" ha posibilitado, en la literatura peruana, la emergencia de una narrativa que se ofrece como una instancia de "simbolización" y "reparación" de esta violencia subjetiva. Son narrativas básicamente circunscritas a emociones y afectos. De este modo, como expresa Vivanco (2018), la literatura opera como un "potencial" encuentro entre la víctima y la sociedad "ofensora"; y, en última instancia, permite *el acto de justicia*<sup>10</sup> con su respectiva reparación. Y agrega que "las memorias restaurativas" se ofrecen, entonces, no solo como instancias para la elaboración de la memoria de violencias cometidas, sino también para modificar este

---

10 El énfasis es nuestro.

“torcido curso de las relaciones sociales en el Perú” que ha condenado a innumerables peruanos a su triple muerte (pp. 153-136).

Ahora bien, si consideramos que RpR visibiliza el sufrimiento de los sectores más vulnerables de la sociedad altoandina, el mencionado planteamiento de Vivanco (2018) nos resulta más pertinente para enfocar el análisis del corpus de trabajo como narrativa de memoria restaurativa que se encamina hacia la reconstrucción de la memoria colectiva como acto de justicia simbólica.

Para empezar, conviene enfatizar que RpR es una narrativa que pone en primer plano la memoria del subalterno, sin mediación de un discurso hegemónico. Así se establece una dialéctica constante entre el silencio y la posibilidad de poner en palabras lo traumático. A nivel textual, se acortan las mediaciones entre derechos humanos y escritura literaria, pues el texto narrativo de RpR funciona como portador de una realidad obvia, donde los personajes constituyen sujetos colectivos capaces de generar emociones y empatía que prácticamente, a nuestro juicio, consiguen ampliar las posibilidades de acceso al derecho de visibilidad.

Entonces, podemos afirmar que la narrativa scorziana es esencialmente de denuncia social. De acuerdo con Guaraglia Pozzo (2018), el “poder potestativo” de la saga *La guerra silenciosa* busca “invertir a los sujetos agraviados con la legitimidad que les garantiza el deber de reclamar el derecho a tener derechos” (p. 63). Por eso, tanto RpR como las otras novelas que componen el ciclo se vinculan por una modalidad argumentativa idéntica, a saber: el discurso persuasivo aparece como mecanismo de denuncia que manifiesta el sufrimiento de las comunidades y la situación de violaciones de los derechos humanos presentes por las relaciones asimétricas de poder. En ese sentido, las injusticias son argumentadas por medio de datos reales y otros ficticios con el fin de convencer a la audiencia (el lector) y encontrar por medio de la empatía la aprobación de la legitimidad de la lucha comunitaria. De esta manera, el autor propone nuevos sujetos que resisten a la penuria y luchan por la dignidad y la inclusión.

Partiendo de estos supuestos podemos afirmar que el propósito ético de la ficción en RpR es llevar la experiencia del dolor de los sujetos silenciados al espacio público. Y, por supuesto, asume la posición defensora de los derechos y una herramienta de justicia restaurativa. Se trata, entonces, de resarcir el dolor mediante el acceso a la verdad. Por tanto, la reparación, en este caso, no es física, sino simbólica ante la imposibilidad de otorgar una legitimidad oficial a la lucha comunitaria de Cerro de Pasco en los años sesenta.

Como se puede inferir, el testimonio ficcionalizado en la citada novela se establece como una voz viva, que preserva la memoria ante la violencia, por un lado; y, por otro, se convierte en “un rito funerario simbólico” (Vivanco, 2018, p. 128), donde los muertos y las víctimas de la masacre adquieren voz en la memoria de la comunidad, e incluso en

la memoria universal. Del mismo modo, este testimonio, que se encamina hacia la reparación, se instituye en la obra como un *acto judicial*<sup>11</sup>. Evidentemente, no busca formar parte del expediente de la fiscalía en un juicio, sino que está destinado a preparar el terreno para que el tribunal de la historia y del colectivo lector emitan su juicio sobre los hechos documentados. No obstante, el mencionado acto judicial del testimonio literario presupone no solo decir la verdad, sino también probar esa verdad por medio de su dispositivo narrativo, su polifonía, la complejidad de sus personajes, su trama y su capacidad de transformarse en un espacio donde coexisten diferentes tiempos históricos que posibilitan echar un vistazo al pozo del pasado. Aun así, Scorza, al evocar la memoria, no pretende elaborar un simple trabajo de revisión del pasado, sino que propone un modo de justicia que evita que las víctimas de estos crímenes mueran dos veces: una en la realidad histórica y otra en el olvido de la sociedad.

Atendiendo a estas consideraciones, comprobamos que la poética literaria de RpR posee una vocación jurisdiccional, en la medida que ofrece una perspectiva crítica sobre la justicia a través de sus dispositivos enunciativos, que nos permiten acceder al punto de vista de los demás y, al mismo tiempo, nos revelan una profunda desconfianza frente a la institución judicial o sus representantes para conseguir justicia. Al respecto, citamos en particular el prólogo "La noticia" con que comienza RpR, donde el narrador expresa "ciertos hechos y su ubicación cronológica, ciertos nombres [que] han sido modificados para proteger a los justos de la justicia" (Scorza, 1983, p. 9). Como se puede observar, se asocian dos lexemas (*justos, justicia*) que pertenecen al mismo campo semántico, pero que aparecen en el texto como opuestos. Este contraste tiene, efectivamente, la peculiaridad de articular explícitamente la relación entre justicia civil y "justicia poética", colocando así dos lecturas opuestas. Nos referimos en este caso a la de los hombres de la ley y la del escritor, como el literato, que busca ofrecer una visión más "rica" y "completa" que haga justicia a la vida humana (Nussbaum, 1997, p. 77). En otras palabras, la narrativa de RpR proporciona al lector una forma de posicionarse, reflexionar y sobre todo sentir empatía, que a nuestro juicio propicia ampliar posibilidades de acceso al derecho de visibilidad y, por supuesto, a tener voz en la historia. Así, la citada novela, por medio del acceso a la verdad, no se limita a ofrecerse como una instancia para la reparación, sino que también funciona como una modalidad de justicia que sustituye a otra que ha permanecido callada o equivocada.

A este respecto, retomamos el supuesto de Nussbaum (1997) que plantea a la literatura como una herramienta que puede mejorar el funcionamiento de la ley y, más ampliamente, de la vida pública. Para extender la explicación, la autora propone el enfoque de la imaginación y la empatía como herramientas que apoyan al novelista

---

11 El énfasis es nuestro.

para entrar en la vida de los “otros” distantes y aprehender su individualidad (pp. 25-35). Desde este ángulo, consideramos que RpR se sirve de la imaginación para aprehender y representar “seres plenamente humanos”, dando acceso a otros mundos subjetivos; y al hacerlo permite que se haga justicia, tanto literal como metafóricamente. De esta manera, se confiere al “narrador” la capacidad de aportar la literatura a la vida pública y más concretamente a la institución judicial, en cuanto genera un debate público.

Como se puede deducir, la literatura es concebida por Scorza del mismo modo en que la concibe Ricœur (1990), como “un vasto laboratorio en el que son ensayadas estimaciones, evaluaciones, juicios de aprobación y de condenación por los que la misma narratividad sirve de propedéutica a la ética” (p. 139).

Lo dicho hasta aquí confirma que RpR posee “el potencial” de poner el dolor de sujetos no-históricos en la escena pública, como lo plantea Nussbaum (1997) cuando se refiere al poder de la literatura y su potencial de hacer “contribuciones al derecho en particular y al razonamiento público en general” (p. 17). Al respecto, llama la atención cómo la narrativa de RpR va a tener eco más tarde en el ambiente sociopolítico del Perú. Aquí mencionamos el caso del héroe Héctor Chacón, el Nictálope, que, como muchos de los héroes de la pentalogía, tiene una referencia real. Era un líder campesino que fue capturado y encarcelado en la selva, con una sentencia de veinte años de prisión. Sin embargo, después de la publicación RpR y el eco nacional e internacional que tuvo, el general Velasco Alvarado ordenó la liberación del Nictálope y fue el mismo Scorza quien vino a darle al líder esta grata noticia. Este acontecimiento fue publicado en la revista bonaerense *Crisis*, donde dice:

Héctor Chacón, el Nictálope, escribe una carta a la revista *Caretas* confirmando que se encuentra cumpliendo desde hace once una condena de veinticinco años de cárcel por haber ejecutado a un traidor a la comunidad de Yanacocha. La carta provoca intensa emoción. Un grupo de escritores peruanos constituye un comité pro-liberación del Nictálope. Scorza viaja al Perú para solicitar la libertad de Héctor Chacón. El presidente del Perú, general Velasco Alvarado, anuncia que Héctor Chacón, “símbolo del sufrimiento de los comuneros del Perú”, será liberado el 28 de julio [de 1971], sesquicentenario de la Independencia del Perú. (Como se citó en González Soto, 1996, p. 162)

Más aún, en 1975, cuando Velasco Alvarado fue destituido por el general Francisco Morales Bermúdez, se dio la continuidad de los proyectos de reforma agraria en el Perú, anunciada exactamente en Rancas, lo que explica, en palabras de Scorza, que la literatura cumple su función gracias a la novela y que “la rebelión de Rancas salió del anonimato a la evidencia” (como se citó en González Soto, 1996, p. 162).

De hecho, la ficción literaria de RpR reflexiona éticamente sobre la relación que mantiene la literatura con el mundo, y mediante la cual se vehiculiza el dolor inmerecido

y se hace de él una exigencia de reparación. El propio Scorza lo ha señalado en una conversación con Manuel Osorio:

Para mí, los libros son un recurso de apelación. Cuando en América Latina se pierden todas las instancias —por ejemplo, cuando en un combate humano un Gobierno masacra a todo un pueblo—, entonces queda la posibilidad de escribir un libro, y el libro reabre el debate. La rebelión de los comuneros de Cerro de Pasco —una de las miles de rebeliones que recorren clandestinamente nuestra historia continental— hubiera desaparecido en el olvido. (Como se citó en González Soto, 1996, p. 162)

En síntesis, comprobamos que RpR, por medio de la ficción, busca representar el dolor individual y colectivo, revelar las caras ocultas de la historia y castigar, con los medios que le son propios, el mal. De este modo, la obra pone en escena cuestiones silenciadas en la historia e interpreta los archivos. No obstante, el autor evoca la subalternidad sin mediación del discurso hegemónico ni de los mecanismos y procesos institucionales de la justicia transitoria. En otras palabras, la justicia propuesta por el autor radica en que esta literatura aúna justicia histórica y justicia transitoria, o más bien trasciende ambas dentro de lo poético. No obstante, representar el sufrimiento no busca compensación o justicia temporal, sino que, en cierto sentido, por medio de la ficción, la mencionada novela perpetúa, precisamente, lo transicional en la justicia restaurativa. También rechaza cualquier asimilación entre dolor y conveniencia material (dolor contra el dinero, dolor contra el perdón). Como observamos, la ficción scorziana registra la imposibilidad de tal intercambio, porque el dolor es traumático y remediarlo requiere incorporar la voz de la víctima en la historia y, desde luego, reconocer su derecho. En consecuencia, evocar las injusticias, dar voz a los no-históricos y revelar el dolor, en RpR, aparecen, ante todo, bajo la forma de una memoria reparatoria que busca poner el dolor de las víctimas en la escena pública y desde luego esta misma reparación simbólica configura un acto judicial que, aunque sea ficticio, resulta ser ideal para superar el trauma y para que las víctimas puedan —aunque no definitivamente— cerrar sus duelos.

## CONCLUSIONES

El estudio tanto general como detallado de RpR nos ha permitido, por un lado, reflexionar sobre la escritura de la historia y la relación que guarda con la novela; y, por otro, plantear el arte literario como el único territorio potente en actuar con libertad expresiva y estética para intervenir en lineamientos sociopolíticos. Para ello, hemos iniciado nuestra indagación empezando, primero, por considerar el texto narrativo de RpR como testigo de la realidad, ya que hechos reales como las revueltas de los comuneros de Pasco entre 1950 y 1962 van a ser su referencia histórica y el hilo de toda la narración. Por eso, hemos subrayado que la memoria, el testimonio y otros materiales se entrelazan en

la citada novela, capturando con lupa una parte de la realidad individual y colectiva de quienes han sido eternamente excluidos.

Por otro lado, mediante el análisis de la construcción discursiva de la violencia política en la novela objeto de nuestro estudio, hemos concluido que la violencia se configura como un proceso complejo que implica no solo una manifestación para infligir daños a otros, sino que, para llegar a esto, hay una serie de mecanismos insertos en las prácticas sociales, entre las cuales destacamos la humillación, por medio de la cual el conflicto es implícito en las relaciones sociales. Asimismo, hemos concluido que los campesinos empujados a la autodefensa se posicionan en la acción, recurriendo a la lucha y protestando contra el ataque a su propiedad. Entonces, el pueblo se encuentra frente al abusador y manifiesta así su derecho a la insurrección, a través de la revuelta en nombre de la resistencia a la opresión. Por lo tanto, la inscripción de las huellas corporales en el texto desafía la sensibilidad del lector para que pueda imaginar el grado de sufrimiento que siente la víctima. De este modo, el cuerpo, en un escenario de violencia directa, se convierte en un símbolo que se forja socialmente en una nueva red de sentido. Por tanto, confirmamos que la novela RpR da cuenta del tránsito de la violencia visible y directa a otras formas de violencias provocadas por las injusticias y la polarización de las clases sociales.

Por otro lado, hemos comprobado que Scorza, además de contar una historia, sugiere estéticamente una serie de consideraciones éticas sobre el conflicto y los procesos de (re)configuración de la memoria y el olvido social. A partir de este planteamiento, hemos confirmado nuestra premisa de que la poética literaria de RpR posee una vocación reparatoria en la medida en que visibiliza las historias no contadas de personas “no históricas” y, por ende, formula, por medio de la empatía, una reparación simbólica del daño. No obstante, hemos considerado que el texto narrativo del corpus no se limita tan solo a ofrecerse como una instancia para la reparación, sino que también funciona como una modalidad de justicia que sustituye a otra que ha permanecido callada o equivocada. En definitiva, RpR se instaura como una narrativa de memoria que transforma la literatura en una herramienta de denuncia contra las prácticas inhumanas y contra la invisibilidad del dolor humano.

## REFERENCIAS

Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Alianza Editorial.

Camargo, R. (2015). Para una crítica de la violencia (divina): notas sobre una (re) inscripción política. *Polis (Santiago)*, 14(42), 305-323. doi: 10.4067/S0718-65682015000300014



- Cantis Carlino, D. (2000). Transformaciones en la cultura, violencia cotidiana y psicoanálisis. *Psicoanálisis APdeBA*, 22(2), 333-344. <http://biblioapdeba.no-ip.org/pgmedia/EDocs/2000-revista2-cantis>
- Chati, G. (2015). Historia y memoria campesina: silencios y representaciones sobre la lucha por la tierra y la represión en Ongoy. *Anthropologica*, 33(34), 35-62. [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122015000100003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122015000100003&lng=es&tlng=es)
- Cortez, E. (14 de agosto del 2020). *Ficción y testimonio en la narrativa peruana de la violencia política* [15.ª charla magistral]. Programa de Literatura Peruana, organizado por la Biblioteca Nacional del Perú. <https://www.facebook.com/BibliotecaNacionalPeru/posts/10158703766738234>
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)* (H. Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of Peace Research*, 6(3), 167-191. [http://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202015%20readings/IPD%202015\\_7/Galtung\\_Violence,%20Peace,%20and%20Peace%20Research.pdf](http://www2.kobe-u.ac.jp/~alexroni/IPD%202015%20readings/IPD%202015_7/Galtung_Violence,%20Peace,%20and%20Peace%20Research.pdf)
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, 27(3), 291-305. <https://www.galtung-institut.de/wp-content/uploads/2015/12/Cultural-Violence-Galtung.pdf>
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia* (T. Toda, Trad.). Bakeaz; Gernika Gogoratz.
- González Soto, J. (1996). El tiempo del mito en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza. *Boletín Americanista*, 46, 82-161. <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98649>
- Guaraglia Pozzo, M. (2018). Morir de pie. Una aproximación a los derechos humanos a partir de dos novelas latinoamericanas. *Valenciana*, 22, 53-79. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360357138003>
- Huamanchumo, O. (2013). Protesta social en el discurso simbólico de *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza. En E. Huárag (Ed.), *Violencia social y política en la narrativa peruana* (pp. 249-272). Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero. [http://es.ofeliahuamanchumo.com/wp-content/uploads/sites/5/2017/02/2\\_Huamanchumo\\_2014\\_Protesta-social-Manuel-Scorza.pdf](http://es.ofeliahuamanchumo.com/wp-content/uploads/sites/5/2017/02/2_Huamanchumo_2014_Protesta-social-Manuel-Scorza.pdf)
- Huntington, S. (1994). *La tercera ola: la democratización a finales del siglo*. Paidós.

- Nussbaum, M. C. (1997). *Justicia poética: la imaginación literaria y la vida pública* (C. Gardini, Trad.). Andrés Bello.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira* (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre* (A. Neira, Trad.). Éditions du Seuil.
- Rivera Revelo, L. (2020). Memoria, reparación simbólica y arte: la memoria como parte de la verdad. *Foro, Revista de Derecho*, 33, 30-65. doi: 10.32719/26312484.2020.33.3
- Schwartz, M. E. (2009). *París no siempre fue una fiesta...: la política transnacional de la cultura en "La danza inmóvil" de Manuel Scorza*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pars-no-siempre-fue-una-fiesta-la-poltica-transnacional-de-la-cultura-en-la-danza-inmvil-de-manuel-scorza-0/>
- Scorza, M. (1983). *Redoble por Rancas*. Plaza y Janés.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia* (J. Chamorro Mielke, Trad.). Abada Editores.
- Vivanco, L. de. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista Chilena de Literatura*, 97, 127-152. doi: 10.4067/S0718-22952018000100127

# El devenir del deseo. Análisis de *En busca de Aladino*, *El goce de la piel* y *Capricho en azul*, de Oswaldo Reynoso

## THE BECOMING OF DESIRE. ANALYSIS OF *EN BUSCA DE ALADINO*, *EL GOCE DE LA PIEL* AND *CAPRICHIO EN AZUL*, BY OSWALDO REYNOSO

Judith Paredes Morales  
Universidad Nacional Federico Villarreal  
jparedesm@unfv.edu.pe

### RESUMEN

En este artículo se pretende analizar el devenir del deseo en los textos *En busca de Aladino* (1993), *El goce de la piel* (2005) y *Capricho en azul* (2020), de Oswaldo Reynoso. El lenguaje del escritor peruano interpela el repudio para buscar un deseo que le es adverso y que, sin embargo, resulta gozoso. Nuestro objetivo es investigar el devenir, según Deleuze y Guattari, de la escritura de la memoria, de otra sexualidad, donde las fronteras del tiempo y el espacio se resemantizan a partir de la liberación de la matriz heterosexual. De ese modo, la escritura de Reynoso cuestiona la performatividad del género, categoría estudiada por Butler, al ubicarse en el límite de la inteligibilidad e imaginar el deseo homoerótico. A fin de revelar una secuencialidad diferente a la heterosexual.

**PALABRAS CLAVE:** Oswaldo Reynoso, devenir, performatividad, deseo, homoerotismo

### ABSTRACT

This article aims to analyze the future of desire in the texts *En busca de Aladino* (1993), *El goce de la piel* (2005) and *Capricho en azul* (2020) by Oswaldo Reynoso. The language of the Peruvian writer challenges repudiation in order to search for a desire that is adverse and that, nevertheless, is joyous. Our objective is to investigate the becoming, according to Deleuze and Guattari, of the writing of memory, of another sexuality, where the borders of time and space are resemantized from the liberation of the heterosexual matrix. In this way, Reynoso's writing questions the performance of gender, a category studied by Butler, by locating itself at the limit of intelligibility and imagining homoerotic desire, in order to reveal a sequentiality different from heterosexual hegemony.

**KEYWORDS:** Oswaldo Reynoso, becoming, performativity, desire, homoeroticism

*He caído y ya no podré agitar  
Mis alas ni mostrar mi corazón  
Como cerezo ardiente.*

*Lo único que me queda  
es machacar mis ojos con la luz  
y comer el fuego de la tierra.*

*He caído y el mar ha perdido  
su inocencia y la ciudad  
se ha convertido en impúdica  
durmiente bendecida en el amor.*

*He caído,  
un ángel ha quemado  
el templo y un niño ha llorado  
ahogándose en mi sueño.*

*He caído cuando dos cuerpos  
Desnudos  
Se matan en la noche.*

*Oswaldo Reynoso, Luzbel (1955)*

## INTRODUCCIÓN

*En busca de Aladino* (1993), *El goce de la piel* (2005) y *Capricho en azul* (2020), del desaparecido escritor arequipeño Oswaldo Reynoso, constituyen tres de las más sobresalientes propuestas narrativas de su bibliografía. A pesar de sus muchas virtudes, los dos primeros textos no han sido objeto de (salvo contadas excepciones) mayor estudio por parte de la crítica literaria especializada desde su publicación hace ya varios años; no obstante, el caso de *Capricho en azul* es justificable, pues recientemente ha sido publicado. El primero, *En busca de Aladino*, es un texto breve que nos cuenta, a modo de anécdota, el encuentro de un anciano con un hermoso joven, Malte, el cual va a tomar distintas formas a lo largo de la narración. El texto juega con la idea de un antiguo cuento de *Las mil y una noches*, cuando asistimos al encuentro con Aladino; en este caso, uno moderno que esconde algo más que su silencio furtivo, sus deseos.

El segundo texto, *El goce de la piel*, es tal vez el más honesto de todos. Aquí el autor dialoga con las distintas etapas de su vida y hace posible un ajuste de cuentas con el pasado a través de la figura multiforme de Malte, quien no se opondrá a responder todas

las inquietudes y deseos que el narrador le increpa. Con una mezcla de ternura y sensualidad por el cuerpo anteriormente vedado, este texto breve se asume como un testimonio de la dualidad entre un pasado lleno de juventud y belleza, y un estado presente lleno de vejez y de decrepitud.

Ahora bien, el tercero, *Capricho en azul*, es el más polémico y, a la vez, el que más expectativa tiene para con el proyecto estético de Oswaldo Reynoso, pues es un conjunto de testimonios, crónicas, relatos breves y cartas, donde el narrador se dispone a no tomar etiquetas sobre la sexualidad: no se la cuestiona, no asume nada, es el compromiso acérrimo por hacerle frente a los deseos y ser uno con ese espacio negado de la vida mundana. De esta manera, los deseos se ejecutan y, al mismo tiempo, se hacen imposibles de asumir sin prever la posibilidad de ser juzgado. A fin de cuentas, es el testimonio final de una vida más que gozosa.

No pretendemos afirmar que la crítica tenga algún recelo por estos textos, sino que estos exigen una intervención teórica y hermenéutica que difiere notablemente de la crítica textual tradicional, puesto que los temas que abordan han pasado desapercibidos, incluso en los textos donde más se evidencian las representaciones homoeróticas: *Los inocentes* (1961) y *En octubre no hay milagros* (1965). Vamos, pues, a dar el beneficio de la duda a la crítica literaria peruana en esta deuda y, con mayor fortuna, nos propondremos paliar en algo estos vacíos a través de un análisis interseccional sobre el devenir del deseo en las dos *nouvelles* y el libro póstumo de Oswaldo Reynoso.

Para esta tarea hemos de plantear qué es lo que asumimos cuando hablamos de *devenir*; en este sentido, Deleuze y Guattari (2015) reflexionan sobre las dualidades que damos por sentadas y cómo estas, en realidad, forman parte de procesos de "molecularización" que vamos identificando en los textos ficcionales. De esta manera, el devenir no solo atenta contra la homogeneización de los estamentos o concepciones sociales históricamente asimiladas, sino que contraviene los discursos establecidos que se han derivado de esta homogenización.

A su vez, exploraremos los conceptos dados por la estadounidense Judith Butler sobre performatividad y marginalidad de aquellos cuerpos que escapan a la norma de la sociedad heteropatriarcal, cuestiones clave para entender cómo los personajes de Oswaldo Reynoso terminan por sucumbir a los deseos de otros, asumiéndolos como propios: un juego de dualidades donde no puede existir placer, solo goce.

Finalmente, expondremos este breve análisis como una forma de entender las relaciones que persisten en las diégesis de los personajes de Oswaldo Reynoso: cómo se logra un pacto soterrado con la memoria que hace posible que Malte, eterno personaje de sus relatos breves, logre un tipo de agencia que le permita hablar, enunciar sus deseos, hacerlos realidad.

Como en todo proceso hermenéutico, parte de la experiencia del lector se cuela tras el análisis, pues la lectura de estos tres textos de Oswaldo Reynoso no pasa desapercibida a la mirada inquisitorial o benevolente de la crítica. El hecho de realizar este análisis parte de la necesidad de encontrar un sentido de los infinitos —siguiendo la idea rizomática de Deleuze y Guattari— que existen para con la obra de Oswaldo Reynoso; hacer que siga vivo a través de sus lectores que ,dentro de todo, seguimos siendo parte de su collera.

## DEVENIR DESEO

*Capricho en azul* (2020), libro póstumo de Oswaldo Reynoso, muestra tanto en la historia como en la estructura del propio libro el desarrollo de una fantasía homoerótica, donde se experimenta con la forma y con un lenguaje que fluye sobre la vida y la propia escritura. Eso incluye también lo que no se dice. La palabra y la elisión son parte de la construcción del texto y la sexualidad. Nuestro objetivo es observar el *devenir*, según Deleuze y Guattari (2015), de la escritura como memoria de otra sexualidad donde las fronteras del tiempo y el espacio se resemantizan para contar de otro modo, donde la palabra es el punto en que confluyen todos los tiempos y todos los cuerpos. Sobre esto, Reynoso (2020) nos dice en “Amor de chibolo” lo siguiente:

Yo te amo porque tú no me amas. Tu pequeñez me orienta la esperanza en la búsqueda de la dicha. Si tú crecieras como los árboles yo no sabría qué desear. Tú eres la medida de mi gozo. Tú eres la medida de mi deseo. Detrás de todas las muertes, está el júbilo de reencontrarte en los paraísos terrenales. Si un lucero cayera, tú lo recogerías y te quemarías las manos. Mi amor no ha caído del cielo, y por eso no lo recoges. Ámame, aunque mañana al despertar ya no me recuerdes. Ahora te amo como nunca te he amado, verdaderamente, dolorosamente, no sé cómo. ¡Ay del que realiza su deseo! Y mi amor te sigue por la noche sin cielo de esta calle. Como la memoria de un perro tuyo que hubiera muerto. Y nadie hay que no seas tú o yo. (p. 35)

Inmediatamente, añade en una nota que se trata de un “plagio libre y poético que el chibolo Rafael escribió en su cuaderno de colegial y que luego publicó en su libro *La casa de cartón* con el seudónimo de Martín Adán” (Reynoso, 2020, p. 35). Como observamos, el escritor se apropia del escrito de Martín Adán, pero no es la copia exacta del texto. Hay secciones elididas, por ejemplo, la que hace referencia a una relación heterosexual. Nuestro autor elimina las referencias a un vínculo amoroso que tiene el narrador de Martín Adán con una chica. De ese modo, relee al pota barranquino desde una posición liberada de la matriz heterosexual.

Los devenires de la voz narrativa permiten la desterritorialización de los deseos aceptados: “devenir-Martín Adán”, “devenir-chibolo”, “devenir-perro”, “devenir-enamorado”,

“devenir-amante”, “devenir-tú”, “devenir-goce”. Cada uno de estos devenires es, a su vez, un devenir molecular:

Sí, todos los devenires son moleculares; el animal, la flor o la piedra que devenimos son colectividades moleculares, *haecceidades*, no formas, objetos o sujetos molares que conocemos fuera de nosotros, y que reconocemos a fuerza de experiencia o de ciencia, o de costumbre. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 277)

Uno de los fragmentos tomados de *La casa de cartón*, que nos llama la atención, es este símil: “Y mi amor te sigue por la noche sin cielo de esta calle como la memoria de un perro tuyo que hubiera muerto”. Estos movimientos de las citas e imágenes devienen en otro (escritor), pero también animal. Se desterritorializa para huir de lo normal. Dicho de otra manera, para devenir-animal es necesario conectarse con lo “anormal”. Pero este término se entiende como lo áspero, lo rugoso, lo que no se alinea:

Se ha podido señalar que la palabra *anomal*, adjetivo caído en desuso, tenía un origen muy diferente de *anormal*: *a-normal*, adjetivo latino sin sustantivo, califica lo que no tiene regla o que contradice la regla, mientras que *an-omalía*, sustantivo griego que ha perdido su adjetivo, designa lo desigual, lo rugoso, la aspereza, el máximo de desterritorialización. Lo anormal solo puede definirse en función de caracteres, específicos o genéricos; pero lo anomal es una posición o un conjunto de posiciones con relación a una multiplicidad. (Deleuze y Guattari, 2015, p. 249)

Deleuze y Guattari (2015) explican el devenir-animal, pero también los devenires mujer, niño, elemental, celular, molecular, imperceptible y otras posibilidades, ya que el devenir es un devenir-molecular. Esto se entiende como una desterritorialización de lo molar; por eso, no existe devenir-hombre. El hombre o varón encarna a la mayoría, a lo aceptado, en otras palabras, a la ley. En “Eterno cielo azul” (otra sección de *Capricho en azul*) leemos más sobre esta masculinidad:

¿Por qué me miras tanto?, me preguntó en tono amenazante. No le contesté y miré el cielo. Era azul como el volcán Misti. Arequipa de eterno cielo azul había cantado con el coro del colegio. Furioso me lanzó un puñete en la cara y corrió gritando: maricueca, maricueca. Con la mano me limpié las lágrimas que corrían lentas por mi cara de colegial de doce años. A paso ligero, con respiros fatigados, me dirigí a Selva Alegre. En ese entonces, hace tantas décadas, no comprendía por qué la contemplación del rostro de mi compañero de aula me proporcionaba una sensación extraña y deliciosa. Tampoco llegaba a comprender por qué esta, mi gozosa mirada, despertaba tanto odio y por qué tenía que ocultarla para no ser blanco de infamias e insultos. Entre los árboles y jardines busqué un lugar oculto para llorar fuerte y romper mis cuadernos, pero no encontré ninguno, pues, esa tarde, Selva Alegre estaba repleta de visitantes. (Reynoso, 2020, p. 37)

Como observamos, se produce un hecho antitético: la gozosa mirada del narrador se topa con la palabra *maricueca* junto a una acción igual de violenta. La masculinidad

dominante solo puede funcionar si existe una serie de seres abyectos que no entran en la categoría de lo normal. En este caso, devenir-femenino es doloroso porque viene de una voz imperiosamente masculina. El devenir-femenino una y otra vez se impide no solo con las palabras violentas, sino con su capacidad de oprimir un deseo. El narrador no puede manifestar su sentir, no encuentra el espacio del devenir-emocional. Hasta el llanto le arrebatan. Deleuze y Guattari (2015) nos pueden dar mayores luces al respecto:

Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignada como sujeto. Pues bien, devenir-mujer no es imitar esa entidad, ni siquiera transformarse en ella. (p. 277)

Aquí podemos establecer un lazo entre el feminismo y las luchas LGBTQ+. Se hace necesario que las mujeres también devengan para que otros cuerpos lo puedan hacer, porque la visión patriarcal impera sobre el deseo de los cuerpos dominados. Finalmente, ¿qué deseamos? Lo que el otro quiere, ¿o podemos imaginarnos con *otros* deseos?

Es importante subrayar en este punto que devenir-mujer es una necesidad imperiosa, porque funciona como una contrarrespuesta a los discursos patriarcales que sujetos varones y mujeres citan constantemente. Citar la ley trae beneficios, pero contiene un costo alto, ya que situarse en uno de los lados de la opresión significa seguir repitiendo una jerarquía donde los otros cuerpos o deseos no tienen una voz representativa.

## PERFORMATIVIDAD Y CUESTIONAMIENTO

Estos fragmentos de *Capricho en azul* se relacionan en muchos puntos con las dos *nouvelles* de Oswaldo Reynoso: *En busca de Aladino* y *El goce de la piel*. De manera general, podemos decir que en el primer texto se muestra, tanto en la historia como en el formato del libro, el desarrollo de una fantasía homoerótica. Esta fantasía se amplía en el segundo texto donde se experimenta con la forma y el fluir del lenguaje.

Observaremos cómo el lenguaje nos otorga una identidad, nos fija, nos da un sexo o un género, pero también nos brinda la posibilidad de enfrentar lo simbólico. Butler (2010) afirma que “lo simbólico es la dimensión normativa de la construcción del sujeto sexuado dentro del lenguaje” (p. 162). Esta dimensión normativa reside en una cadena de prohibiciones y sanciones.

Austin (1990) expone que los actos performativos del habla no se limitan a describir un suceso, sino que por el mismo hecho de ser expresado se realiza este evento, y si esta idea se lleva al campo de la sexualidad y al género, observaremos que este tipo de discurso tiene el poder de producir o de generar a los sujetos sexuales culturalmente aceptables. De este modo, estamos viendo que el “sexo” o el “género” se originan como



una reiteración de normas hegemónicas. Esta repetición del discurso se puede pensar como una performatividad discursiva, ya que esta origina lo que nombra.

Es por ello que es más fácil repetir o reiterar la norma que enfrentarla. Al final, los cuerpos sufrirán las consecuencias, ya sea de citar la ley o de negarla. Tal como relata el narrador autodiegético de *En busca de Aladino* al ver al joven chino:

Desorden y delicada turbulencia de la piel, y el desierto es un mar luminoso de azafrán y suenan tambores y flautas y un joven, con el torso desnudo y pantalón bombacho de seda negra, ondulación sensual, danza, descalzo, sobre la quemante arena y canta una melodía quebrada y estridente, y aplaude como una llama enloquecida y tengo miedo de romper los límites de una niñez católica y de una juventud de rígidas normas burguesas y deseo encontrar una limpia moral de la piel. (Reynoso, 1993, p. 12)

Lo mismo sucede en una nota de "Una epístola inconclusa" de *Capricho en azul*. En esta sección del texto se ha incluido una carta del autor a su madre, la cual tiene como fecha el 15 de febrero de 1961, donde le cuenta de su viaje a Puerto Cabello, durante el carnaval, así como de su encuentro con un grupo de jóvenes de Valencia, pero no lo relata completamente. Es por la nota que nos enteramos de que ha habido una elisión en la historia, pero también entendemos por qué la voz del escritor e hijo Oswaldo deviene en el de la madre. Su voz se hace una con la voz de mujer-madre, quien también carga con los mismos miedos. Volvemos a la idea de la identidad molar de la mujer del patriarcado, fija, cerrada, llena de temores de devenir en *otra*:

Nota: en esta carta no le pude contar a mi mamá nada del placer que disfruté en ese inolvidable amanecer con esos jóvenes hermosos que encontré en el tumulto de una noche de carnavales. ¡Qué difícil ser sincero con su propia madre! Por favor, no llores, Oswaldito. (Reynoso, 2020, p. 58)

La mirada homoerótica es notable, pero sufre una serie de temores debido a que el discurso iterativo de las normas ha creado o ha naturalizado una serie de formas de vivir y, por lo tanto, de tener una existencia. Deseos como los del narrador de la novela, hombre de cincuenta años, son vedados, pero hay una lucha que tiene como lugar al cuerpo y he ahí un espacio para desarrollar un lenguaje que combate lo simbólico.

No obstante, ningún acto puede practicar el poder de producir lo que expresa, independientemente de una práctica regularizada y sancionada. Estamos ante una paradoja: tiene que haber una serie de convenciones reiteradas para que los actos performativos sean eficaces. Por consiguiente, la interrogante que plantea Butler (2010) es la siguiente:

La performatividad es si la ley simbólica no es precisamente el tipo de ley a la cual se refiere la práctica citacional del sexo, el tipo de autoridad "previa" que en realidad se produce como el efecto de la cita misma. (p. 165)

La autora aquí se refiere a uno de los conceptos de performatividad, el que funciona como una metalepsis, esto es, un tipo de metonimia en que se vinculan el antecedente y el consecuente. Butler (2010), al observar que todo discurso naturaliza, es decir, que hace ver a todo pensamiento patriarcal como natural y normal, en realidad encubre el antecedente; no se señala por qué las relaciones de género solo se pueden entender a partir de los semas: activo/pasivo, fuerte/débil, razón/cuerpo, varón/mujer, etcétera, y esta matriz heterosexual se operativiza con el discurso pastoral o cristiano que está presente en los textos de *En busca de Aladino*, *El goce de la piel* y *Capricho en azul*.

Un ejemplo claro de esta idea se da cuando el narrador de *En busca de Aladino* decide enfrentarse a un libro sagrado como la Biblia y comienza con una interrogante que es una forma de cuestionar el orden establecido:

¿Cómo, entonces, el sexo de los que viven arrebatados por el calor y por debajo de la profundidad de su piel no podrá cristalizar, en dulzuras y aromas, sus jugos vitales y transformar la vida en un eterno disfrute de delicias, en una límpida moral de la piel? Pero debajo del mar Muerto están Sodoma y Gomorra convertidas en cenizas infernales, porque el dios de la Biblia exterminó con fuego a los habitantes de estas ciudades y perdonó la impudicia de Lot que prefirió sacrificar a sus dos hijas vírgenes a fin de salvar la castidad, tal vez reservada para sí mismo, de dos jóvenes extranjeros asediados por los ardores sicalípticos que habían despertado con su belleza de ángeles en los varones de Sodoma; un dios que se hizo de la vista gorda cuando Lot, ebrio, cometió incesto con sus dos hijas. (Reynoso, 1993, pp. 17-18)

En este párrafo no solo se cuestiona al discurso pastoral, sino que también se invierten las posiciones sagradas al situar en la imagen de Lot dos pecados: la homosexualidad y el incesto. Dos tabúes fundamentales para la matriz heterosexual que se ven negados a partir de la figura de Lot.

Cuando decimos que el incesto y la homosexualidad son prohibiciones esenciales para la matriz heterosexual, nos referimos a que toda cita, toda reiteración de la ley, trae consigo el repudio. Este se efectúa por medio de una cadena de repudios e invoca la norma heterosexual, excluyendo las posibilidades antagonistas.

De ahí que el narrador luche por tratar de visibilizar su deseo. Es consciente de que sus deseos homoeróticos solo existen en la forma del pecado; por eso, se desarrolla una lucha cruenta en su ser, pero él también crea sus propias reiteraciones que son formas de negociar con el otro, con la ley: "la límpida moral de la piel". Esa frase que se lee a lo largo del texto representa esa antítesis entre un discurso pastoral y sus deseos homoeróticos; por un lado, tenemos la moral y, por otro, la piel. De algún modo se concretiza una cuestión elevada y sublime, le da cuerpo y resemantiza su deseo; ya no es un pecado, sino una forma de ser honesto con su homosexualidad. Asimismo, en "Gloria in excelsis" de *Capricho en azul* leemos:

Hombros y su mirada y su rostro se iluminan, y no sé si imagino tal esplendor o es porque le agrada mi contemplación que lo lleva a sentir un goce de ternura y de amor y también de miedo. Me mira. Jugueton me despeina. Suavemente se separa. Se quita su vestidura y sale rápido sin despedirse. En ese entonces ya no creía en dios, pero me gustaba participar en los ritos como un actor en esa ópera popular llamada misa. Me saco la sotana y la sobrepelliz. Escojo el cáliz más faustoso y peregrino. Entro al presbiterio. En la catedral no hay nadie. Coloco el copón sobre la alfombra frente a la custodia. Me abro la bragueta. Saco mi miembro. Cierro los ojos. Desde el fondo de la oscuridad aparece el rostro de Malte. Me masturbo y *sanctus sanctus sanctus* el cielo y la tierra están llenos de tu gloria. *Hossana hossana* en las alturas y el semen cae en el cáliz. Lo levanto y con unción en comunión sagrada con el espíritu y el cuerpo de Malte bebo gota a gota el semen. Salgo de las tinieblas: *gloria gloria* en la luz terrenal *benedictus benedictus per secula seculorum*. Amén. (Reynoso, 2020, p. 87)

En este fragmento podemos ver a un narrador más liberado; de pronto, los semas sagrados devienen en paganos: la dimensión sacra se torna en una corporal, específicamente, en un deseo, uno homoerótico; el eterno Malte hace su aparición. El narrador ha dejado la posición melancólica de quien no acepta la pérdida de la heterosexualidad y ha devenido en una luz, en un símbolo; ha hecho el duelo y el gozo de su homosexualidad sale a flote. Las frases sacras y latinas adquieren otro significado, uno liberador. Además, también hay un devenir del espacio eclesialístico en uno mundano, debido a la intervención de los fluidos del cuerpo.

## LA INTERPELACIÓN DEL REPUDIO

Volviendo al tema del repudio, si para conseguir las posiciones sexuadas tan caras de la matriz heterosexual se tienen que expulsar las figuras de la abyección homosexual, entonces, “el retorno de tales figuras como sitios de catexia erótica configuran la esfera de las posiciones opositoras dentro de lo simbólico” (Butler, 2010, p. 165). Por lo tanto, podemos decir que los deseos homoeróticos funcionarían como “posiciones que refigurarían, redistribuirían y resignificarían el ámbito simbólico” y con un potencial desarticulador de este sistema.

En este punto, podríamos preguntarnos si el lenguaje surge para efectuar una función estabilizadora, específicamente la de fijar las posiciones sexuadas, y cómo logra eso. Es, precisamente, gracias a los que se ubican en el límite de la inteligibilidad que el orden simbólico puede ser desestabilizado, debido a una paradoja que este mismo orden ha creado, porque solo puede existir un sujeto “normal” si se desarrolla una serie de exclusiones: la mujer, la machona, el marica, el negro, el pobre, etcétera. Pero estas no son reales exclusiones, sino constitutivos de la matriz heterosexual.

El cuerpo, así, es una forma de desarrollar otro lenguaje: uno que no esté regulado por la razón occidental; y Reynoso lo sabe muy bien, de ahí que en sus novelas el aspecto sensorial fluya. Son novelas para los sentidos; el lector que solo busca leer la historia o el contenido no podrá entender que existe otro modo de expresarse, y es a partir de ese espacio donde el lector se ve cargado de la energía pulsional, no de un deseo aceptable o inteligible, sino de uno que va contra la norma y, por eso, mucho más gozoso.

Las relaciones homoeróticas viven en la ficción, en una fantasía que en *El goce de la piel* tomará forma en los diversos Malte, personaje joven que aparece en todos los relatos de esta *nouvelle*. No solo eso, sino que cada título está formado por una letra de su nombre en árabe, extendiéndose la fantasía sexual de Aladino a Malte.

Por otro lado, G. Cortés (2004) refiere el cambio del paradigma que ha sufrido la belleza con respecto a los cuerpos de los hombres. La representación de cuerpo desnudo de un hombre tuvo, en la antigua Grecia, su mejor época. Tanto es así que, nos dice el autor, hasta el día de hoy, cuando se piensa en un cuerpo, nos viene a la mente uno masculino y musculoso, bello y potente; ideas que vienen de la tradición helenística. También subraya G. Cortés (2004) que eso lleva al rechazo de los cuerpos feos, deformes y viejos.

Es esta posición que entiende que la virilidad se manifiesta a través de cuerpos limpios y sanos como oposición a aquellos enfermos o manchados (de sangre) como el de las mujeres, con todo lo que ello supone de elitismo anatómico y conformación cultural. (p. 59)

Como vemos, al inicio de la civilización occidental, el cuerpo era apreciado por su belleza; en cambio, en la Edad Media, el cuerpo será receptáculo de una serie de errores y se le asociará a los pecados carnales, debido a que imperaba una lectura cristiana de la vida.

Vemos cómo los textos de Reynoso se movilizan entre esos dos paradigmas. Por un lado, los cuerpos jóvenes y bellos, y, por lo tanto, sagrados, como los de Aladino y Malte. Por otro lado, está el discurso pastoral interpelando su deseo, llamándolo al orden, pero que el narrador sabrá refutar con las imágenes sensoriales que muestran la voluptuosidad homoerótica. Asimismo, es importante anotar lo que Butler (2010) afirma del falo:

El falo funciona como una sinécdoque, porque en la medida en que es una figura del pene, constituye una idealización y el aislamiento de una parte del cuerpo y, además, la investidura de esa parte con la fuerza de la ley simbólica. Si los cuerpos se diferencian de acuerdo con las posiciones simbólicas que ocupan y esas posiciones simbólicas consisten en tener el falo o ser el falo, los cuerpos se diferencian y conservan esa diferenciación al someterse a la Ley del Padre que dicta las posiciones de "tener" y de "ser"; los hombres llegan a ser tales aproximadamente a la posición de "tener el falo", lo cual equivale a decir que están

obligados a aproximarse a una "posición" que, en sí misma, es el resultado de una sinécdoque en la que la "parte" representa la masculinidad y, como corolario, una idealización de esa sinécdoque como símbolo que gobierna el orden simbólico. En el plano simbólico, la asunción del sexo se produce, pues, aproximándose a esta reducción basada en una sinécdoque. (pp. 201-202)

De ahí que Malte, representación de una masculinidad fuerte y dominante, ordene a toda la pandilla "corrérsele"; es así como demuestra que él tiene el falo. Esta sinécdoque le da poder a la masculinidad de Malte, pero ¿qué sucede con la del narrador, que en ese momento también era un adolescente al igual que él? El narrador se ve interpelado por esta masculinidad dominante; él no puede ni siquiera moverse y solo recuerda la vela que servía para castigar los deseos impropios que efectuaba el padre José.

De modo que el cuerpo que no logra someterse a la ley u ocupa esa ley en un modo contrario a su dictado, pierde pie —su centro de gravedad cultural— en lo simbólico y reaparece en su tenuidad imaginaria, su dirección ficcional. Esos cuerpos se oponen a las normas que gobiernan la inteligibilidad del sexo. (Butler, 2010, p. 202)

Es decir, lo que esta matriz heterosexual no ve es que existe otro tipo de masculinidades, otras formas de entender las relaciones sexuales, y esta es la del narrador, el cual finalmente logró masturbarse, producto del miedo de ser cuestionado en su masculinidad, pero el yo del narrador (hombre maduro) lee ese momento ya no con temor, sino como un testimonio místico, donde el encuentro sexual es metaforizado con una anécdota de san Agustín; esta metáfora convierte al mar ya no en lugar licencioso, sino hermoso. Es interesante cómo el yo del narrador, en el presente de la historia, observa la sexualidad como una religación mística, donde el encuentro con Dios no niega la presencia del cuerpo, sino que se erige como una vía obligatoria para su encuentro divino, para finalmente negarlo y vivir su deseo.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Podemos decir que los tres textos estudiados de Oswaldo Reynoso presentan una batalla en el espacio del cuerpo, donde más duele la negación del deseo, pero el devenir en otros cuerpos, en otros deseos, es posible. Para eso se hace necesario abolir ese deseo instaurado que niega la voz del otro. Es necesario enterrarlo para que la voz homoerótica se escuche y, sobre todo, sea capaz de decirse a sí mismo aquello que solo es expresable por medio de su propia voz.

Las aproximaciones aquí realizadas esbozan lo que desde la academia entendemos como los procesos que hacen posible que la memoria se transforme en un recurso más de la literatura, que la convierte de una sucesión de anécdotas en una historia con sentido, con propósito. Ciertamente, un espacio donde la voz de un personaje es la voz de una colectividad mayor que no se atrevía a decir su nombre. Que esta regresión al

pasado a través de los devenires no es otra cosa que un encuentro, la reconciliación final con el joven lleno de deseos. Así pues, es una tregua entre lo que se es y lo que se fue alguna vez. En el mejor de los casos, el devenir hace de nuestros cuerpos espacios más gozosos, más nuestros, tanto como los de Malte, tanto como los de Oswald.

## REFERENCIAS

- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras y acciones*. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- G. Cortés, J. M. (2004). *Hombres de mármol*. Egales.
- Reynoso, O. (1993). *En busca de Aladino*. Peisa.
- Reynoso, O. (2005). *El goce de la piel*. Editorial San Marcos.
- Reynoso, O. (2020). *Capricho en azul*. Alfaguara.

# Un acercamiento a la visión del amor en la poesía de Carlos López Degregori: el caso de “Asunta” de *Cielo forzado*

## AN APPROACH TO THE IMAGE OF LOVE IN THE POETRY OF CARLOS LÓPEZ DEGREGORI: THE CASE OF “ASUNTA” FROM *CIELO FORZADO*

Selenco Vega Jácome  
Universidad de Lima  
svega@ulima.edu.pe

### RESUMEN

En la poesía de López Degregori (Lima, 1952) encontramos una visión muy particular del amor. No es un simple sentimiento idealizado; por el contrario, en sus versos, el amor es un sentimiento contradictorio que desemboca siempre en un escepticismo radical frente al significado de la existencia. Esta imagen del amor se ejemplifica bastante bien en “Asunta”, uno de los textos más representativos de *Cielo forzado* (1988).

PALABRAS CLAVE: poesía, hablante lírico, amor, existencia

### ABSTRACT

In the poetry of López Degregori (Lima, 1952), we find a very particular vision of love. It is not a simply idealized feeling; in his verses, love is a contradictory feeling that always leads to a radical skepticism of the meaning of human existence. This image of love is exemplified quite well in “Asunta”, one of the most representative texts of *Cielo forzado* (1988).

KEYWORDS: poetry, lyric speaker, love, human existence

Convertido en uno de los poetas vivos más importantes del Perú, Carlos López Degregori (Lima, 1952) es autor de una obra vasta y compacta, conformada por más de una decena de poemarios recogidos en el volumen *Lejos de todas partes* (2018). Sus versos, alejados de la impronta coloquial y vitalista tan frecuente en sus compañeros de ruta de los años setenta, poseen una dimensión trágica (O'Hara, 1994) y resaltan por su escepticismo y su falta de humor. Según uno de sus críticos, Fermín Cebrecos (1995), de poemario en poemario se construye un yo poético que rehúye lo anecdótico y lo autobiográfico y, de este modo, logra universalizar la experiencia humana para convertirse en una voz que, finalmente, representa a todos los hombres.

Dentro de esta “universalización de la experiencia humana”, en la obra de López Degregori se plasma de manera muy original el tema del amor. No se trata de un mero sentimiento idealizado que nos redime de nuestra condición mortal; por el contrario, en sus versos, el amor es un sentimiento contradictorio del que nadie puede prescindir (Urco, 1994), pero que, lejos de ser ideal o ennoblecedor, desemboca siempre en un escepticismo radical frente al significado de la existencia.

Precisamente, el propósito del presente estudio es realizar un acercamiento inicial a la visión del amor en la obra de Carlos López Degregori. Para ello, nos concentraremos en analizar el poema “Asunta”, uno de los más emblemáticos de su cuarto libro, *Cielo forzado* (1988).

## ANÁLISIS DEL POEMA “ASUNTA” DE CIELO FORZADO

Comencemos citando el poema en su totalidad:

Te traigo, Asunta, estas flores sin nombre del mercado. Son apenas un acto de resistencia, una prueba irrisoria de amor.

Vengo de otra región, Asunta. Apenas logro caminar y tengo la mueca del que no quiso volver, pero no le quedó alternativa. Por eso, cuando me presintieron en el tumulto, todos huyeron despavoridos.

Huélelas con pasión.

Aprisionálas entre tus dedos como una historia de amor torrencial.

Písalas – Devóralas – Humíllalas.

No importa. Ellas perdurarán mañana cuando no contestes a los golpes densos, helados, insistentes de los vecinos. (López Degregori, 2018, p. 133)

### Explicación de nuestro modelo de análisis

Para nuestro estudio sobre “Asunta”, nos detendremos en el análisis formal de sus versos, así como en su estructura y los recursos retóricos empleados, ya que ellos son



los responsables de la producción de sentidos en el lector. Al respecto, nos apoyaremos en la retórica general textual desarrollada, entre otros, por Arduini (2000), cuyo mérito principal radica en haber recuperado las ideas aristotélicas según las cuales *inventio*, *dispositio* y *elocutio* no existen separadas, sino que deben ser consideradas como una totalidad indivisible. En *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), el lingüista italiano propone una retórica que considera el análisis de los contextos culturales y de las figuras retóricas, íntimamente ligados con formas cognitivas de captación del mundo. Esta propuesta articula adecuadamente el plano de la *elocutio* (figuras retóricas) con el de la *dispositio* (estructura del poema) y la *inventio* (ideología o cosmovisión).

En consonancia con estas ideas, postulamos un modelo teórico que se apoya en las propuestas de Arduini (2000). No nos interesa realizar un mero y estéril recuento de figuras literarias, sino que proponemos articular el plano de la *elocutio* (figuras retóricas) al de la *dispositio* (estructura del poema) y al de la *inventio* (cosmovisión o universo representado), para abordar así la naturaleza del amor en los versos de "Asunta", de López Degregori.

Además, y ya que ningún texto lírico se produce al margen del proceso de enunciación de sus versos (Friedrich, 1974), incluimos el análisis del plano de los interlocutores. Al respecto, en "Asunta" el hablante lírico se dirige directamente al *tú*, al ser amado, en un acto de confesión y pretendida intimidad (esto lo demostraremos más adelante). Dentro del circuito comunicativo de cualquier poema existen dos interlocutores básicos: el locutor y el alocutario. El locutor es el emisor del texto: el que cuenta vivencias, describe paisajes o relata historias y que, en el caso del poema, se puede equiparar con el narrador. Este locutor puede ser de dos tipos: locutor personaje o locutor no personaje (Fernández Cozman, 2008). El primero habla en primera persona (*yo* o *nosotros*) y participa en mayor o menor medida de los hechos del poema; a este locutor también se le llama *yo poético*. Por otra parte, el locutor no personaje solo participa como voz transmisora de los textos, sin deícticos como *yo* o *nosotros* que podrían delatar su presencia en el aquí y ahora del poema. El locutor se dirige a un alocutario, que también puede ser de dos tipos: el primero, el alocutario representado, se manifiesta en el texto a partir de deícticos clave como *tú* o *usted*. En cambio, el alocutario no representado no se manifiesta nunca como una presencia activa en el poema: es como si el locutor hablara consigo mismo, como si a través de un monólogo interiorizado fuera él su propio destinatario.

## Análisis de "Asunta"

### *Segmentación textual*

Desde el punto de vista de la *dispositio*, podemos dividir este poema en prosa en tres momentos, de acuerdo con su propia estructura.

El primer segmento abarca los dos párrafos iniciales. Trata de la presencia del yo poético ante Asunta. Allí se explica la razón de su llegada y los sacrificios que debió hacer para acceder a ella (“Vengo de otra región, Asunta. Apenas logro caminar y tengo la mueca del que no quiso volver, pero no le quedó alternativa...”).

El segundo segmento abarca las tres oraciones (o versos) siguientes. Por las marcas textuales de tono apelativo, trata de una serie de órdenes disfrazadas de indicaciones acerca de lo que Asunta debe hacer con la ofrenda del yo poético (es decir, con las flores traídas para ella).

Por último, el tercer segmento del poema comprende el pequeño párrafo final formado por dos oraciones. Allí se anticipa un desenlace trágico para la historia de amor entre el yo poético y su interlocutora. Específicamente, trata de lo que ocurrirá a la mañana siguiente, cuando Asunta sea incapaz de responder a los llamados “insistentes de los vecinos”.

### *Figuras literarias*

En el caso del análisis de las figuras literarias, es necesario recordar que Arduini (2000) propone dos conceptos fundamentales: campo retórico y campo figurativo. El campo retórico es entendido como

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

Todo campo retórico incluye tanto el contexto cultural (la escuela artística dentro del cual surge determinada obra, por ejemplo) como el proceso de recepción del texto literario. Hay campos retóricos amplios como la poesía peruana del siglo xx y otros menos vastos como la poesía peruana de los setenta, dentro de la cual se ubica la obra de López Degregori. Por otra parte, el campo figurativo, según Arduini (2000), es un espacio cognitivo que permite a los poetas organizar el mundo desde una determinada óptica conceptual. De acuerdo con esto, toda figura retórica es mucho más que un adorno estético, ya que posee una dimensión pragmática y cognoscitiva. Podemos hallar seis campos figurativos (estructuras profundas): (1) la metáfora, que incluye la prosopopeya o personificación, el símil, la metáfora misma, etcétera; (2) la metonimia (del tipo causa-efecto, autor-obra, abstracto-concreto, etcétera); (3) la sinécdoque, que incluye figuras cuya relación es de inclusión (de parte-todo, todo-parte, etcétera); (4) la elipsis, dentro de la cual se ubica la reticencia, el asíndeton, la elipsis propiamente dicha, etcétera; (5) la antítesis, que incluye el oxímoron, la ironía, el hipérbaton, etcétera; y (6), finalmente, la repetición, dentro de la cual se halla el polisíndeton, la aliteración, la anáfora, etcétera (Vega Jácome, 2015).

En el poema "Asunta" predominan tres campos figurativos: la elipsis, la repetición y la metáfora. Con respecto a la elipsis, desde el inicio se recurre al empleo del asíndeton, que se materializa en la supresión de los pronombres *yo* y *tú*, que hacen referencia a los personajes involucrados en el poema. Así, en la primera línea hay asíndeton cuando el yo poético dice: "Te traigo, Asunta...", en lugar de "Yo te traigo, Asunta...". Sucede lo mismo al principio de la segunda estrofa, pues allí el yo poético afirma: "Vengo de otra región, Asunta...", en vez de "Yo vengo de otra región, Asunta...". Esta recurrencia al asíndeton no es gratuita; por el contrario, la ausencia generalizada de pronombres señala, aunque resulte paradójico, la importancia del o de los personajes involucrados en los versos, en especial el *yo* (el amante, en este caso). No olvidemos que las normas de construcción sintáctica en el castellano hacen que esperemos la presencia habitual del sujeto de la oración, presencia que se anula constantemente en "Asunta"; ello genera una suerte de "expectativa frustrada" que obliga a los lectores a reparar en los elementos gramaticales faltantes.

Un segundo campo figurativo presente en "Asunta" es la repetición. En los dos primeros párrafos se repite el nombre del interlocutor, es decir, de la amada. Desde el punto de vista semántico, esta recurrencia al nombre de Asunta funciona como una letanía, como un reconocimiento y una invocación casi sagrados a la presencia del sujeto amado. Es sintomático que esta invocación al nombre de Asunta cese de manera abrupta en los versos y párrafos siguientes del poema. El yo sigue dirigiéndose a ella, pero ya no la nombra. Es como si, frente al contacto con ella, y ante el carácter evanescente de su amor, él fuera incapaz de volver a mencionar su nombre.

La metáfora es el tercer campo figurativo predominante en "Asunta". Así, hallamos un tipo de metáfora muy especial: la prosopopeya o personificación. En efecto, las flores que el yo poético ofrece al sujeto amado, Asunta, son como pequeños seres humanos "sin nombre". No solo ello, sino que además se convierten en criaturas dotadas de sentimientos, criaturas sobre las cuales se puede actuar: "Písalas – Devóralas – Humíllalas". Esta visión de las flores como seres humanos degradados resulta de una singularidad ejemplar. En la poesía tradicional, las flores suelen ser consideradas ofrendas dotadas de vida, de luz y de fragancia. Sus valores son altamente positivos. En el poema "Asunta", gracias al empleo de la personificación, esta representación de las flores muda de signo. Las flores se convierten en un mero "acto de resistencia, una prueba irrisoria de amor". Son "flores del mal", pero no en el sentido fijado por Baudelaire, sino en que se trata de seres sin voluntad y cuya presencia muestra la imposibilidad de un amor perdurable.

### *Interlocutores*

En "Asunta" encontramos claramente a un locutor personaje, es decir, un yo poético que habla en primera persona y que, aparte de referir el poema, es también protagonista de

los hechos: "Vengo de otra región...", "Apenas logro caminar...". Este yo poético se dirige a un interlocutor también fácilmente reconocible: Asunta.

En efecto, el locutor entabla un diálogo íntimo y permanente con ese *tú*, que en el texto es la amada. Este alocutario representado (pues también es personaje del poema) se mantiene desde el comienzo hasta el fin y su importancia se ve reflejada desde el propio título, que lleva su nombre. Gracias a este diálogo contante entre el yo poético y Asunta, entre el locutor y el alocutario representado, se construye una imagen original y escéptica del amor, como veremos en el siguiente apartado de nuestro análisis.

### *Cosmovisión*

En cuanto al universo representado, lo primero que llama la atención en "Asunta" es que allí amor y muerte se confunden, adquieren una especie de alianza y se materializan en el yo, al que convierten en objeto, en un instrumento de castigo. En efecto, el yo poético se presenta a sí mismo como un ser espectral. Se trata de alguien que ha remontado fronteras muy lejanas, alguien que no es de este mundo ("Vengo de otra región, Asunta"). Este ser fantasmal ha venido para cumplir una misión: entregar flores a su interlocutor femenino, flores carentes de nombre y que son obsequiadas como "un acto de resistencia, un aprueba irrisoria de amor".

Así como la voz poética, el amor pertenece también a una región diferente. Está lejos de aquel ideal platónico que subyuga a los amantes y los lleva a realizar acciones consideradas sublimes. En estos versos el amor obliga al yo a manifestarse, lo convierte en instrumento, en un ser inconforme que debe cumplir su misión pese al deterioro de su cuerpo y a su indisposición general: "Apenas logro caminar y tengo la mueca del que no quiso volver, pero no le quedó alternativa". Como vemos, el yo ya estuvo aquí: ha vuelto de aquella frontera que cruzó alguna vez (la muerte) y ahora es el objeto que permite al amor manifestarse, terrible e ineludible a un tiempo. Asunta no puede rechazar el obsequio de la flor, de aquella "prueba irrisoria" que han entregado en sus manos. Solo le queda olerlas, captar su fragancia y encandilarse con la pasión que los pétalos transmiten.

El amor se adueña de aquello que toca; nadie que acceda a su poder conseguirá, en adelante, liberarse de aquella región lejana, pero cierta, de donde ha regresado el yo. El amor (en "Asunta" y en la mayoría de los poemas de López Degregori) es una enfermedad. Quien resulta seducido, cree por un tiempo poseer al objeto de su pasión: lo pisa, lo devora, lo humilla, actúa de la misma forma en que lo haría Asunta con las flores, de seguir los consejos de la voz poética. Pero ella no escapará, como se anticipa en uno de los últimos versos: está condenada a seguir el mismo camino que el yo transitó tiempo antes. Ese camino extraño y solitario, en su caso, no tiene punto de retorno. Las flores sin nombre, aquellos signos del idilio, perdurarán sin problemas como prueba manifiesta del poder del amor. Asunta, en cambio, no sobrevivirá. Ello explica su imposibilidad para

responder “a los golpes densos, helados, insistentes de los vecinos”, como se lee al final del poema.

## REFERENCIAS

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Cebrecos, F. (1995). “Qué puede uno en el límite conceder”. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori. *Humanitas. Revista de la Facultad de Psicología*, 33, 17-75.
- Fernández Cozman, C. (2008). *La poesía hispanoamericana y sus metáforas*. Editum Signos.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral.
- López Degregori, C. (2018). *Lejos de todas partes (1978-2018)*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- O'Hara, E. (1994). Empeño en lo translúcido: la poética de C. L. D. En C. López Degregori, *Lejos de todas partes* (pp. 9-34). Universidad de Lima.
- Urco, J. (1994). Carlos López Degregori: las grandes conmociones interiores. *Lienzo*, 15, 55-66.
- Vega Jácome, S. (2015). *Del agua a la espesura del bosque. La poesía de Carlos López Degregori*. Dedo Crítico.

# LA ARGUMENTACIÓN EN *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES*, DE BLANCA VARELA

---

## BLANCA VARELA'S ARGUMENTATION IN *WALTZES AND OTHER FALSE CONFESSIONS*

Camilo Fernández Cozman  
Universidad de Lima  
crferna@ulima.edu.pe

### RESUMEN

Un aspecto que se viene discutiendo en el ámbito de los estudios literarios es la dimensión argumentativa de algunos textos poéticos. El propósito de este artículo es reconocer y analizar la estructura argumentativa de algunos poemas de Blanca Varela en *Valses y otras falsas confesiones* (1972), por ejemplo, "Vals del ángelus". La idea es segmentar el poema de Varela tomando en cuenta el exordio, la argumentación y la peroración final; luego distinguir las provincias figurales ligadas a técnicas argumentativas a partir de los enfoques de Giovanni Bottirolí, Chaïm Perelman y Lucien Olbrechts-Tyteca. Por último, se trata de enlazar la estructura argumentativa del texto poético con la perspectiva de Walter Benjamin para poner de relieve cómo Varela cuestiona la invisibilización de la mujer en el mundo contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE:** argumentación, poema, mujer, invisibilización, análisis

### ABSTRACT

One aspect that has been discussed in the field of literary studies is the argumentative dimension of some poetic texts. The purpose of this article is to recognize and analyze the argumentative structure of some of Blanca Varela's poems in *Waltzes and Other False Confessions* (1972), for example, "Angelus Waltz". The idea is to segment Varela's poem taking into account the exordium, the argumentation, and the final peroration; then distinguish the figurative provinces linked to argumentative techniques from the approaches of Giovanni Bottirolí, Chaïm Perelman, and Lucien Olbrechts-Tyteca. Finally, it is about linking the argumentative structure of the poetic text with the perspective of Walter Benjamin to highlight how Varela questions the invisibility of women in the contemporary world.

**KEYWORDS:** argumentation, poem, woman, invisibility, analysis

De acuerdo con la clasificación aristotélica, existen tres géneros discursivos: el judicial, el deliberativo y el epidíctico (Aristóteles, *Retórica*, 1358b10-20; Pernot, 2013). El primero supone el funcionamiento del discurso del abogado, es decir, del mecanismo de la acusación y de la defensa; sin duda, el tiempo que predomina es el pasado y se discute sobre lo justo frente a lo injusto. El segundo implica el discurso del político, en otras palabras, la presencia del consejo y de la disuasión; en este caso, el tiempo que prima es el futuro y se polemiza en torno a lo perjudicial y lo conveniente. El tercero evidencia el discurso del orador que busca demostrar cierta premisa a través del elogio o de la censura; aquí el tiempo que prepondera es el presente (aunque también se puede emplear el pasado o el futuro) y, en tal sentido, la controversia se desata acerca de lo bello frente a lo vergonzoso (Aristóteles, *Retórica*, 1358b20-25).

El término *literatura*, como bien se sabe, es de origen latino; sin embargo, tiene lazos con el género epidíctico, porque involucra la dimensión estética de la argumentación. En tal sentido, la poesía lírica es heredera del género epidíctico y, en ciertas ocasiones, puede tener una dimensión argumentativa. Tal es el caso de *Poemas humanos* (1939), de César Vallejo, o de *Canto general* (1950), de Pablo Neruda. Ambos poemarios tienen una ostensible dimensión política y, por lo tanto, incorporan creativamente el mecanismo de la argumentación.

El propósito de este ensayo es subrayar el papel de la argumentación en algunos poemas de *Valses y otras falsas confesiones* (1972), de Blanca Varela. Para ello, abordaremos dos enfoques en torno a la argumentación en el ámbito de la poesía. Luego dividiremos la producción poética de Varela con el fin situar nuestra investigación y, finalmente, abordaremos, desde el punto de vista argumentativo, un poema de *Valses y otras falsas confesiones*: “Vals del ángelus”.

La primera perspectiva es la de Fernández Cozman (2012, 2014, 2016), quien analiza la naturaleza argumentativa de poetas como César Vallejo, Antonio Cisneros y José Watanabe. En el caso de la poesía de Vallejo, distingue un exordio, una argumentación, una narración (no siempre presente en todos los poemas) y una peroración final. Para ello, privilegia la dimensión política de algunos textos vallejanos como “La cena miserable” o “Los desgraciados”, por ejemplo. Fernández Cozman (2012, 2014, 2016) se sustenta en las propuestas de Bottiroli (1993), de Arduini (2000) y, sobre todo, de Perelman y Olbrechts-Tyteca (2006) para analizar los procedimientos figurativos y las técnicas argumentativas que se manifiestan en la poesía de Vallejo, de Cisneros o de Delgado.

La segunda orientación es la de Parrilla Sotomayor (2018), quien se basa en Toulmin (2006), en Lakoff y Turner (1989) y en Lakoff y Johnson (2003) para plantear dos posibilidades: la argumentación en cuanto totalidad en el poema y la argumentación como fragmento que se halla inserto en el texto poético. Para cumplir con dicho propósito, Parrilla Sotomayor (2018) analiza poemas de Wisława Szymborska, Amy Lowell, Nicanor

Parra y Luis Rogelio Nogueras, entre otros. Además, el estudioso afirma que su objetivo central “consiste en demostrar que la argumentación es la secuencia prototípica que mejor contribuye a la exégesis de la isotopía temática en el texto poético” (párr. 4).

Pasemos a establecer una periodización de la poesía de Varela que, según la crítica especializada, se puede dividir en tres etapas (Fernández, 2010). La primera es la de los inicios y comprende *Ese puerto existe* y *Luz de día*. En este caso, se comprueba el uso del yo masculino para enmascarar estratégicamente la sensibilidad femenina: “Sé que estoy enfermo de un pesado mal, lleno de un agua amarga, de una inclemente fiebre que silba y espanta a quien la escucha” (Varela, 2016, p. 13). Dicha particularidad se encuentra en *Ese puerto existe*, donde se advierte la influencia de la lírica de Octavio Paz y del existencialismo de la posguerra. La segunda etapa evidencia la desmitificación de las instituciones oficiales (algunas asociadas a la dominación masculina y al patriarcado) y abarca dos poemarios: *Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*. Por ejemplo, en “Lady’s Journal”, se cuestiona el rol de ama de casa asignado a la mujer: “el café será eterno / y el sol eterno / si no te mueves / si no despiertas / si no volteas la página / en tu pequeña cocina / frente a mi ventana” (Varela, 2016, pp. 135-136). El tercer periodo manifiesta la relevancia del cuerpo como tema de reflexión y comprende desde *Ejercicios materiales* hasta *El falso teclado*. Verbigracia, en *El libro de barro* se afirma: “Ahora el cuerpo es un arco y la flecha el aliento que aspira su forma. El corazón del eclipse, el viaje y el negro esplendor de la música carnal allí adentro, en el hueso del alma” (Varela, 2016, p. 194).

Pensamos que hay cuatro grandes líneas de investigación en torno a la poesía de Varela. La primera orientación explícita de qué manera esta poesía se sitúa en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial y el influjo que en ella tuvieron la poética surrealista y el existencialismo (Castañón, 2007; Gazzolo, 2007; Oviedo, 2007; Paoli, 2007; Paz, 2007; Sobrevilla, 2007). La segunda perspectiva ubica a Varela en la tradición literaria peruana o latinoamericana enfatizando ciertos procedimientos como el yo fragmentado o la desmitificación de algunos tópicos de la cultura occidental, tales como el libro en tanto objeto de sabiduría (Fernández Cozman, 2010; Muñoz, 2007); además, dicha postura teórica aborda la presencia de un bestiario en la obra de Varela (Rodríguez Gutiérrez, 2008; Salazar, 2012). La tercera óptica metodológica evidencia la relación entre la poesía y la pintura sobre la base del estudio de las referencias a ciertas obras pictóricas en determinados poemas de Varela (Suárez, 2003). La cuarta línea de indagación se fundamenta en el enfoque de género para destacar cómo la poeta peruana realiza un cuestionamiento de la sociedad androcéntrica y del orden patriarcal (Huamán, 2007; Portocarrero, 2007; Reisz, 2007; Silva-Santisteban, 2007).



## LA ARGUMENTACIÓN EN VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES

Uno de los textos más representativos de Valses... es "A rose is a rose" (título inspirado en un poema de Gertrude Stein) donde Varela utiliza el argumento basado en el antimodelo (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006) para cuestionar la rosa como símbolo de una estética caduca:

inmóvil devora luz  
se abre obscenamente roja  
es la detestable perfección  
de lo efímero  
infesta la poesía  
con su arcaico perfume (Varela, 2016, p. 99)

Aquí hay una controversia si notamos que, en la tradición poética peruana, se encuentra, por ejemplo, *Travesía de extramuros* de Martín Adán que se solaza en la Rosa (con mayúscula) como metáfora de lo absoluto. Varela opone otra metáfora conceptual (Lakoff y Johnson, 2003): la rosa es estética caduca. Sin duda, la isotopía de la inmovilidad (vale decir, del anquilosamiento) que revela la siempre anhelada perfección es sometida a crítica por la poeta peruana. El tono refutativo del escueto poema evidencia lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca (2006) llaman la elección de las calificaciones que "se manifiesta de la forma más aparente por el uso del *epíteto*, el cual resulta de la selección visible de una cualidad que se antepone y que debe complementar nuestro conocimiento del objeto" (p. 206). Al epíteto "arcaico perfume" hay que añadir la naturaleza argumentativa del oxímoron "detestable perfección" que se sitúa en la provincia figural de la negación (Bottiroli, 1993). Ello implica una toma de posición del hablante lírico; en realidad, una especie de diatriba contra la mencionada estética caduca, aspecto que se refuerza con la metáfora "infesta la poesía" para subrayar la secuela absolutamente negativa de la presencia de la rosa como ideal de belleza.

Otro texto relevante por su propósito argumentativo, en *Valses...*, es "Encontré":

No he buscado.  
Por costumbre si escucho el canto de un pájaro  
digo (a nadie) ¡vaya un pájaro!  
O digo ¿de qué color era?  
y el color no tiene en realidad importancia,  
sino el espacio en que una inmensa flor sin nombre se mueve,  
el espacio lleno de un esplendor sin nombre,  
y mis ojos, fijos, sin nombre. (Varela, 2016, p. 98)

Aquí destacan las marcas del sujeto de la enunciación en el enunciado en la iteración del verbo *digo*. El locutor-personaje (Fernández, 2009, 2021) se dirige a un alocutario no representado y, por ello, configura un monólogo reflexivo. A diferencia del poema

anterior, en este caso sobresale el argumento de la dirección: “llamemos a esta técnica *el procedimiento de las etapas* [cursivas añadidas]” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006, p. 452). Primero tenemos la negación inicial. Luego observamos el condicional con su antecedente y consecuente: si a, entonces, b. Después aparece el conector disyuntivo que precede al verbo y al planteamiento de la controversia a través de una pregunta. Finalmente, el locutor personaje enuncia su propia hipótesis. Así Varela se opone a la metáfora “nombrar es clasificar racionalmente”, pues la poeta privilegia la experiencia subjetiva (léase, sin parámetros razonados ni rígidos) de percibir el espacio que da pleno sentido a los objetos del mundo. Por eso, el nombre del color, de la flor, del esplendor y de los ojos no posee ninguna importancia. Asimismo, hay una oposición conceptual entre el título del poema y el primer verso: el encuentro un tanto azaroso (valorado por Varela) frente a la búsqueda premeditada.

Ese cuestionamiento de ciertas metáforas estereotipadas (o catacresis) revela cómo *Valses y otras falsas confesiones* tiene una dimensión argumentativa y un tono refutativo indiscutibles. Ahora pasaremos al análisis de un texto muy representativo de dicho poemario.

### ANÁLISIS DE “VALS DEL ÁNGELUS”

Este es uno de los poemas más típicamente argumentativos de Blanca Varela por el tono de diatriba contra la invisibilización de la mujer en el mundo contemporáneo. Meyer (2013) afirma que la retórica constituye “la negociación misma de la diferencia entre individuos sobre un tema dado” (p. 57). En “Vals del ángelus”, poema en prosa, predomina el disenso: la locutora-personaje que visibiliza su carácter femenino increpa al alocutario representado su modo de proceder. Se trata de un auditorio constituido por un solo oyente y que es “la encarnación de un auditorio particular determinado” (Perelman, 2006, p. 85) que defiende la dominación masculina y relega a la mujer a un lugar deshonoroso. El poema argumentativo posee tres partes: el introito (desde el inicio hasta “la que sangra todos los días del año”), la argumentación (desde “Así te he visto” hasta “cieno de ojos vaciados”) y la peroración final (desde “Tu imagen en el espejo” hasta el final).

Analicemos el introito:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo. Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año. (Varela, 2016, p. 88)

Se trata de una argumentación basada en el enlace de sucesión y, en particular, en un nexo causal que actúa *in absentia*, pues se halla representado por la coma. En tal sentido, la estructura canónica hubiera podido ser la siguiente: “Ve lo que has hecho de mí porque

soy la santa más pobre del museo”, etcétera. Dicha fundamentación recurre, asimismo, a una *accumulatio*, un conjunto de ejemplos donde observamos cómo el cuerpo femenino de la locutora personaje es sometido a una serie de situaciones infrahumanas donde se transgrede la regla de justicia, la cual “exige la aplicación de un tratamiento idéntico a seres o a situaciones que se integran en una misma categoría” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 2006, p. 340). Sin duda, lo que está en discusión, en este caso, es el plano de lo humano. ¿Es la mujer un ser inferior al hombre? He ahí la controversia implícita en el texto. La locutora-personaje subraya el carácter femenino de su discurso para enfrentarse a la masculinidad opresora: ella destaca su papel de madre y un contexto donde debe (léase: se ve obligada a) abortar y sangrar “todos los días del año”. La menstruación y el aborto son prácticas abordadas por Blanca Varela, pero consideradas como sinónimo de imposición de la dominación masculina. Además, el acto de la madre de comer a sus hijos reduce la vida de la mujer, en una sociedad androcéntrica, a una escena de barbarie.

En la segunda parte del poema (la más propiamente argumentativa), la locutora cambia de actitud y utiliza el argumento basado en el ridículo para desacreditar al alocutario masculino. Este último es calificado de “eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México. Formidable pelele frente al tablero de control” (Varela, 2016, p. 88). Al hablar de la “divina baba” y del “inmaculado miembro” (Varela, 2016, p. 88) del alocutario, la locutora se sustenta en la siguiente metáfora conceptual: “el dios masculino es un eunuco y un pelele”. Son dos particularidades que evidencian la fragilidad de la masculinidad hegemónica, pero también manifiestan el carácter ridículo del personaje masculino (ese “tenebroso tú” que parece omnipotente). El representante de la sociedad androcéntrica aparenta fortaleza; sin embargo, está castrado en la puerta de un burdel y carece de una personalidad propia. Es, prácticamente, un títere que no controla, en realidad, absolutamente nada.

Resulta digno de relieve el cuestionamiento de la historia bíblica de Noé narrada desde la perspectiva oficial. Varela recusa dicha narrativa justificadora de la existencia de un dios masculino que salva a la humanidad: “Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra” (Varela, 2016, p. 89). Frente a la historia hegemónica y legitimadora del orden androcéntrico, plantea la crisis del mencionado paradigma a través de la imagen del naufragio permanente de Noé, de manera que el cielo se concibe como una metáfora de inmovilidad y de muerte.

La historia, según Benjamin (1989), ha sido contada desde la perspectiva historicista que favorece a los vencedores y analiza el pasado como algo inmóvil. Varela considera que el relato de Noé debiera ser contado desde una óptica periférica y como un conjunto de sucesos dinámicos que se vinculan al presente marcado por la dominación masculina y la invisibilización de la mujer en la sociedad contemporánea.

La peroración final (tercera parte del poema) está constituida solamente por la expresión siguiente: "Tu imagen en el espejo de feria me habla de una terrible semejanza". El vínculo entre la locutora personaje y el alocutario representado se ha transformado profundamente. Resulta interesante mencionar que, para Bottirolí (1993), las relaciones entre los personajes pueden ser metafóricas (de semejanza), metonímicas (por contigüidad), antitéticas (por oposición) o sinecdóquicas (parte-todo, por ejemplo). Sin duda, "Vals del ángelus", tanto en el introito como en la parte propiamente argumentativa, manifiesta una relación antitética entre ambos actores que se observa en el uso del ridículo, que emplea la locutora, para caricaturizar al personaje masculino al cual ella se dirige en tono de diatriba. Sin embargo, en la peroración final, dicho lazo antitético se transforma, paradójicamente, en una relación metafórica. Benjamin (1989) afirma que todo documento de cultura tendría que considerarse, a la vez, un documento de la barbarie. El yo percibe que el tú no solo ha impuesto su masculinidad opresora, sino que ha proyectado su reflejo en el espejo, de manera que se construye una escena imaginaria donde el yo femenino se parece al tú masculino. He ahí la aparición de otra barbarie. Ya no es la primera barbarie que implicaba la violencia física y psicológica del dios masculino sobre "la santa más pobre del museo" (Varela, 2016, p. 88). Ahora hablamos de una segunda barbarie: la que implica la negación del progreso y crea una interminable sucesión de analogías especulares, donde parece que el oprimido se parece, en cierto sentido, al opresor. Sin duda, Varela cuestiona esa normalización de la violencia cotidiana y abre una puerta a la esperanza para la transformación de los vínculos intersubjetivos entre los seres humanos.

## CODA

Blanca Varela es la poeta peruana más importante de todos los tiempos. Su verbo agresivo y su gran manejo de los referentes culturales la han convertido en una autora clásica de la literatura de lengua castellana. Pensamos que releer sus versos en estos tiempos agitados es una necesidad impostergable.

## REFERENCIAS

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- Aristóteles. (1990). *Retórica* (Introducción, traducción y notas por Q. Racionero). Gredos.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Bottirolí, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Bollati Boringhieri.
- Castañón, A. (2007). Blanca Varela: la piedad incandescente. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca*

- Varela (pp. 85-96). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Fernández Cozman, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (segunda edición ampliada y corregida). Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Fernández Cozman, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- Fernández Cozman, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Ornitórrinco; Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.
- Fernández Cozman, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Universidad Ricardo Palma, Cátedra Vallejo.
- Fernández Cozman, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- Fernández Cozman, C. (2021). Los interlocutores y campos figurativos en un poema. El caso de un poema de Vicente Huidobro y otro de Blanca Varela. *ConCiencia EPG*, 6(1), 76-83. [https://www.researchgate.net/publication/348824524\\_Los\\_interlocutores\\_y\\_campos\\_figurativos\\_en\\_un\\_poema\\_El\\_caso\\_de\\_un\\_poema\\_de\\_Vicente\\_Huidobro\\_y\\_otro\\_de\\_Blanca\\_Varela](https://www.researchgate.net/publication/348824524_Los_interlocutores_y_campos_figurativos_en_un_poema_El_caso_de_un_poema_de_Vicente_Huidobro_y_otro_de_Blanca_Varela)
- Gazzolo, A. M. (2007). Blanca Varela: más allá del dolor y del placer. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 73-83). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Huamán, B. (2007). El estado de la cuestión y la discusión. La crítica peruana y Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 315-335). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Lakoff, G., y Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G., y Turner, M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphors*. University of Chicago Press.
- Meyer, M. (2013). *Principia Rhetorica. Una teoría general de la argumentación*. Amorrortu.
- Muñoz, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Oviedo, J. M. (2007). Blanca Varela o la persistencia de la memoria. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 35-45). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Paoli, R. (2007). Una visión lúcida y desencantada. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 47-53). Congreso del Perú, Fondo Editorial.

- Parrilla Sotomayor, E. E. (2018). Argumentación y esquemas conceptuales en la poesía. *Literatura y lingüística*, 37. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112018000100329](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112018000100329)
- Paz, O. (2007). Destiempos de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 29-33). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Perelman, Ch., y Olbrechts-Tyteca, L. (2006). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Gredos.
- Pernot, L. (2013). *La retórica en Grecia y Roma*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Portocarrero, G. (2007). Tres aproximaciones a la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 297-312). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Reisz, S. (2007). Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 269-278). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Rodríguez Gutiérrez, M. (2008). La metáfora animal. En torno al bestiario de Blanca Varela. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 68, 211-223.
- Salazar, I. (2012). Del ángel y el animal en la poesía de Blanca Varela. *Bulletin Hispanique*, 114-2, 671-701.
- Silva-Santisteban, R. (2007). Una jerga de aguas negras. Lectura a dos voces de *El libro de barro*. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 269-278). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Sobrevilla, D. (2007). La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía reunida 1949-1983*, de Blanca Varela. En M. Dreyfus y R. Silva-Santisteban (Eds.), *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 55-71). Congreso del Perú, Fondo Editorial.
- Suárez, M. (2003). *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela*. Verbum.
- Toulmin, S. (2006). *The Uses of Argument*. Cambridge University Press.
- Varela, B. (2016). *Poesía reunida 1949-2000*. Casa de Cuervos; Sur, Librería Anticuaría.

# Diamela Eltit: categorías metafóricas, interacción comunicativa y memoria en *El Padre Mío*

---

## DIAMELA ELTIT: METAPHORICAL CATEGORIES, COMMUNICATIVE INTERACTION AND MEMORY IN *EL PADRE MÍO*

Edith Pérez Orozco  
Universidad Nacional Federico Villarreal  
thelian68\_8@hotmail.com

### RESUMEN

Diamela Eltit es una renombrada escritora chilena. Su proyecto estético y político se orienta hacia la recuperación de las voces marginadas y la construcción del lenguaje fragmentado y encriptado ante la imposibilidad de la comunicación lingüística, además de la puesta en escena de subjetividades dialógicas y polifónicas que hacen de sus textos narrativos piezas representativas de la literatura latinoamericana. En este artículo estudiamos el texto *El Padre Mío* (1989) y analizamos las categorías culturales y metafóricas como propuesta estética; luego, examinamos el texto propiamente recurriendo a las categorías de interacciones comunicativas de Thompson (1998) y determinamos la memoria narrativa o “memorable” siguiendo la propuesta de Jelin (2002).

**PALABRAS CLAVE:** literatura chilena, categorías metafóricas, interacciones comunicativas, memoria

### ABSTRACT

Diamela Eltit is a renowned Chilean writer. Her aesthetic and political project are oriented towards the recovery of marginalized voices, the construction of fragmented and encrypted language in the face of the impossibility of linguistic communication and to the staging of dialogic and polyphonic subjectivities that make his narrative texts representative of Latin American literature. In this article, we study the text *El Padre Mío* (1989) and analyze the cultural and metaphorical categories as an aesthetic proposal; then we examine the text itself by resorting to the categories of communicative interactions of John B. Thompson (1998), and we determine the narrative or “memorable” memory following the proposal of Jelin (2002).

**KEYWORDS:** Chilean literature, metaphorical categories, communicative interactions, memory

## INTRODUCCIÓN

Diamela Eltit, escritora chilena, busca establecer la representación del discurso literario de una manera peculiar y significativa dentro de su producción textual. Su proyecto estético y político se orienta hacia la recuperación de la democracia y la búsqueda de formas simbólicas de socialización (Moraña, 2004). Desde la literatura, sus producciones textuales reflexionan sobre las categorías culturales y metafóricas adecuadas para comprender la situación de la sociedad chilena. Su narrativa transgrede el sistema literario convencional haciendo que su propuesta arremeta contra la tradición de los géneros literarios, pues incluye las acciones performativas de la actuación teatral; apela a los testimonios de las identidades desplazadas y residuales de la ciudad (el loco, el esquizofrénico); vincula la intertextualidad literaria con las disciplinas humanísticas (antropología, arqueología e historia) y los medios audiovisuales (fotografía y grabaciones audiovisuales). Según Reyes (2005), Eltit utiliza las formas discursivas del testimonio y de la ficción con el fin de otorgar al narrador-personaje o protagonista la articulación de sus testimonios en primera persona. Todas estas características son usuales en sus producciones como *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca sagrada* (1992) y *Los vigilantes* (1995).

En este artículo analizamos el texto *El Padre Mío* (1989) y estudiamos las categorías culturales y metafóricas en el apartado de la dedicatoria y la "Presentación" de la novela; luego, analizamos el texto propiamente dicho recurriendo a las categorías de interacciones comunicativas de Thompson (1998) y determinamos la memoria narrativa o "memorable" siguiendo la propuesta de Jelin (2002).

## UNA REVISIÓN DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE SU OBRA

La narrativa de Diamela Eltit recupera el testimonio y la memoria del cuerpo. Delinea la polisignificación del tema *golpe* entendido como sujeto, cicatriz, hematoma, fractura y mutilación. Para la escritora chilena (Eltit, 2009), su narrativa asume el tema de los cuerpos en crisis como una metáfora consecuente de la dictadura de Pinochet en sus dos modalidades: (1) el cuerpo como nación y (2) el cuerpo como ideología de sus sobrevivientes. Sin duda, ella es capaz de denunciar con la escritura el despojo, la distorsión y los efectos del acontecimiento militar.

El lenguaje que utiliza, en realidad, no es el lenguaje convencional o estructurado por el patrón lingüístico; ella modela el lenguaje literario de manera singular dentro de su creación. Es decir, sus creaciones gozan de ser complejas, con imágenes que atestiguan la ineficacia del Estado (Moraña, 2004). Sus textos son incomprensibles, insoportables e ininteligibles. De eso se trata, sugiere Sarlo (1987), pues dentro de la dictadura debía comunicarse con sus lectores, denunciar sus efectos y excesos. Por eso, Eltit emplea un lenguaje encriptado y encapsulado. Un lenguaje que evita los olvidos, los borrones de la



memoria y que expone la fractura de los sobrevivientes y la desaparición de los ciudadanos (Lorenzano, 1999).

Para Richard (como se citó en Moraña, 2004), Eltit en realidad representa la “narrativa de la crisis” de Chile y, para ello, evita en su estructura textual el uso de los signos convencionales y propone una representación de lo escatológico, con sujetos expulsados de sus derechos y de su ciudadanía que narran desde los márgenes. En ese sentido, según Lorenzano (1999), Eltit apuesta en su narrativa por los narradores protagonistas que enuncian desde los intersticios: permite hablar a los sujetos negados y estigmatizados por el Estado-nación. Su escritura es la de los sobrevivientes como, por ejemplo, el representado en la novela *El Padre Mío* al exponer el entorno mental de su narrador-personaje (un esquizofrénico) que nos permite escuchar-leer un discurso desarticulado, obsesivo, fragmentado e incoherente; que en palabras de Morales (2008) es uno de los textos ineludibles de la narrativa testimonial de Latinoamérica.

Por su parte, Eltit (2009) confesaba abiertamente que se debía escribir sobre los signos depresivos provocados por el poder militar de Pinochet. Esta identidad con nuevos signos de poder castrense, que reprimía a la ciudadanía y lo hacía por medio de la retórica retorcida, en tono impositivo, con palabras literales y oclusivas. Violencia de la dictadura supeditada a la filiación irrestricta del liberalismo como dogmas esencialistas y triunfalistas desenvueltos en Chile. En todo caso, Eltit escribe sobre elementos y marcas de una cultura impuesta que la lleva hacia su desaparición o, simplemente, a la locura.

Finalmente, Prado Traverso (1995) explica que los textos literarios de Eltit representan temas como la dictadura, la sexualidad, el autoritarismo, el feminismo, lo marginal y las diversas metáforas sobre los grupos étnicos en función de su cuerpo, su distribución ideológica, su voz y su testimonio. Por ello, se la ha considerado como una escritora que organiza sus escritos en textos *bricolage* con “testimonios disidentes” escritos desde y sobre la marginalidad:

La obra de Diamela Eltit se inserta en las llamadas poéticas de la crisis. La quiebra de códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, el carácter fragmentario, la acogida de distintas hablas, la presencia de una oralidad que permea el discurso escrito alterando su sintaxis constitutiva, la heteroglosia buscada como elemento desestabilizador de la estética y el orden social dominantes son algunos rasgos característicos de estas poéticas señalados por la crítica. (pp. 139-140)

Como vemos, los críticos coinciden en que la propuesta literaria de Eltit aborda el tema del cuerpo de/sobre la ciudad y el ciudadano, y el testimonio ficcional que recoge recuerdos desde sus espacios marginales; suele representar el lenguaje encriptado, circular, fragmentado y confuso sobre la situación y la consecuencia de la dictadura militar en Chile.

## CATEGORÍAS METAFÓRICAS

Cornejo Polar (1998) asume que las categorías provenientes de otros ámbitos son un riesgo, pues el empleo de préstamos semánticos trae consigo dificultades que pueden desplazar significaciones e incluso presentarse en un planteamiento hermenéutico que no rinda teóricamente.

No obstante, está de acuerdo en que los campos culturales y literarios pueden relacionarse. Para esto, sugiere que a partir de la epistemología crítica o categorías antropológicas (experiencias) puedan configurarse con los discursos étnicos<sup>1</sup> (esfera de producción estética) que da como resultado la capacidad hermenéutica: el rendimiento teórico (el uso de las metáforas o metonimias).

*El Padre Mío*<sup>2</sup> (1989), de Diamela Eltit, se estructura en tres partes: “Su primera habla (grabada en 1983)”, “Su segunda habla (grabada en 1984)” y “Su tercera habla (grabada en 1985)”. En la carátula presenta el paratexto con dos nombres: uno en la parte superior (Diamela Eltit) y otro en la parte inferior (Francisco Zegers). Dedicó el texto a la artista visual Lotty Rosenfeld:

Este trabajo recoge grabaciones hechas al Padre Mío en 1983, 1984 y 1985. Las fotografías corresponden a videos tomados por Lotty Rosenfeld. La publicación de este libro ha sido posible por el editor y amigo, Francisco Zegers, quien ha compartido la opción por espacios y voces alternativas y, particularmente, por esta habla encontrada en la ciudad. Agradezco al escritor Gonzalo Muñoz su interlocución en torno a las ideas contenidas en la presentación. Agradezco, finalmente, a mi hija Dánisa por su inapreciable ayuda en la tarea de transcripción de cintas. (Eltit, 1989, p. 9)

Esta cita nos advierte que EPM se debe a un compromiso y participación de un grupo. En ese sentido, en la producción previa a la estructura del texto narrativo se debe considerar los siguientes aspectos: (a) la información se recoge de las grabaciones de cintas (audiovisual) y de las tomas de fotografías; (b) se incluye la participación del editor en la publicación; (c) se busca la intervención y el diálogo reflexivo con el poeta Gonzalo Muñoz<sup>3</sup>; y, finalmente, (d) se realiza la transcripción escritural de las cintas. Este proceso, según Eltit, debe ser comprendido como “montaje narrativo”.

En el apartado titulado “Presentación”, Eltit expone un sinfín de categorías metafóricas para comprender la organicidad de su texto. Una de ellas es la metáfora del

---

1 Cornejo Polar (1998) enfatiza que dichos discursos étnicos (literaturas étnicas) forman conciencia y se encuentran en ciertas dimensiones de la conciencia de los pueblos americanos, lo cual muestra manifestaciones discursivas complejas, es decir, la *episteme* de nuestro universo discursivo.

2 Empleamos el texto publicado por Francisco Zegers Editor en 1989. En adelante, EPM.

3 Es un poeta que trata sobre el cuerpo y la historia, y usa el lenguaje barroco y neobarroco. Además, usualmente, escribe ensayos sobre artes visuales (Becerra, 2014).

“montaje narrativo”, que proviene del discurso audiovisual e implica la reunión de trozos de película (fotografía y video); en este caso, el uso de dicho discurso hacia la composición escritural de un texto narrativo. También se encuentra el “programa nómada” referido al narrador-personaje, a este sujeto anónimo que se presenta con una silueta desposeída, habla desde su monólogo y emplea el lenguaje barroco como una “lengua móvil haciéndola estallar” (Eltit, 1989, p. 15). Asimismo, se tiene la metáfora “cuerpo del delirio” que representa el cuerpo del vagabundo, que se encuentra en tensión dramática, en condición errante, se desplaza en las calles, plazas y rincones de la ciudad, y encarna “físicamente la liberación apasionada del mundo de trabajo” (Eltit, 1989, pp. 13-14); y que, además, busca exteriorizar y exhibir un cuerpo lleno de “costra de una asentada sociedad” (Eltit, 1989, p. 12). También transporta “los objetos testimoniadores del pasado” como materiales acumulativos o evidencias testimoniales (ropas colgadas, diarios antiguos, piedras para una fogata, tarro lleno de agua). De la misma manera, se usa “el lenguaje angustiado” o el uso del lenguaje sin sentido, el circular o lenguaje barroco. Y, finalmente, la metáfora denominada *es-cultura* que se debe comprender en función del cuerpo que deambula y se disemina en los bordes, como un “ornamento” de una fachada arquitectónica en cataclismo, un cuerpo mirado y admirado que provoca una lectura recargada, pues presenta el “barroco visual pesadamente latino por el orden de su pobreza” (Eltit, 1989, p. 13). De esa forma:

La gama de verbalizaciones posibles se había instalado en la energía que sus cuerpos acusaban, augurando el desastre de la palabra posible de nombrar y de nombrarse. Sus cuerpos artísticos parecían encadenados a un eterno presente, a la instantaneidad de la mirada, y el olvido evidente de los ojos dispuestos a devorarlo todo, a disolverlo todo. (pp. 14-15)

Las categorías metafóricas propuestas por la escritora Diamela Eltit plantean un proyecto literario denominado *estética de las significaciones culturales* que, según su reflexión, representa la reunión del cuerpo, el uso del lenguaje barroco, la intertextualidad entre el texto audiovisual, el discurso cultural, el discurso performativo, la literatura y las lecturas de las diversas disciplinas humanísticas (sociología, antropología audiovisual, psicología e historia).

## INTERACCIÓN COMUNICATIVA Y LA FOTOGRAFÍA

Continuamos con el análisis del apartado titulado “Presentación”, “Su primera habla (grabada en 1983)”, “Su segunda habla (grabada en 1984)” y “Su tercera habla (grabada en 1985)” de EPM. Para ello, seguimos a Thompson (1998), quien propone la existencia de tres tipos de interacción en la comunicación: (1) cara a cara, (2) mediática y (3) casi interacción mediática.

En EPM se representa la interacción de las tres maneras. La primera corresponde a la interacción mediática que recurre al uso de video, fotografías y casetes (“en la tarea de transcripción de cintas”). Esta interacción implica la utilización de soportes técnicos u objetuales que permitan registrar los contextos diacrónicos (1983, 1984 y 1985); luego estos son incluidos en el proceso de la elaboración del texto literario como “montaje narrativo”.

Según Barthes (1986), la fotografía presenta una lectura de códigos de tipo connotativo, la lectura que llega a ser histórica, que depende del “saber” del lector, ya que “es inteligible para el que aprehende sus signos” (p. 24), puesto que se lee desde su situación cultural. Los mecanismos de dicha lectura se verbalizan en el instante de su percepción, es de inmediato y “es cosa sabida que toda lengua toma partido acerca de las cosas, connota lo real, aunque solo sea en la medida en que lo recorta; las connotaciones de la fotografía, por tanto, coincidirían *grosso modo* con los grandes planos de connotación del lenguaje” (pp. 24-25). Eltit recurre a la lectura de las ciudades a partir del material fotográfico; comprende que la ciudad de Chile representada se encuentra en lo escatológico y que sus habitantes, los sobrevivientes, cruzaron la frontera de la cordura a consecuencia de la dictadura militar.

Así, en la “Presentación”, explica que se filmaba, se tomaba fotografías a la ciudad, a los vecindarios, a los prostíbulos y a los “vagabundos”. Luego, las investigadoras (Eltit y Rosenfeld) realizaban una interacción cara a cara con el sujeto expulsado, “el vagabundo”, llamado Padre Mío, y grababan su testimonio de secuencias fragmentadas. La recolección del testimonio se llevó a cabo en la zona periférica y marginal ubicada en la comuna de Conchalí, a inicios de los ochenta:

Conocí a Padre Mío en 1983. La artista visual Lotty Rosenfeld me acompañaba en una inestable investigación en torno a la ciudad y los márgenes, investigación iniciada en 1980 y en la que ya habíamos pasado por múltiples hospederías, barrios prostibularios y diversas situaciones de vagabundaje que Lotty Rosenfeld iba documentando en video. (Eltit, 1989, p. 11)

La ciudad de Conchalí es el lugar en el que se cobija la sobrevivencia de los marginales y alberga a Padre Mío. La novela está saturada de los más usuales estereotipos marginales de la ciudad y de sus habitantes. Según Pollarolo (2015), el escritor latinoamericano apuesta por el mito civilizatorio de la integración y consolidación del espacio urbano y muestra el deterioro de las grandes capitales. De ahí que los escritores del siglo xx hereden de los letrados coloniales la necesidad de nombrar y representar lo americano: construyen, inventan, recrean ciudades, “espacios estéticos”, a partir de lo visible y exponen sus experiencias o vivencias personales para la construcción de la identidad y la creación artística: “Esta necesidad de representar, crear, inventar las ciudades hispanoamericanas que arranca, ya se ha visto, en la literatura colonial y prosigue en el XIX

y el xx, ha sido determinante en la invención y construcción de identidades” (Pollarolo, 2015, p. 136).

En el caso de EPM, se representa la ciudad como “el espacio literario” o la “espacialidad literaria” periférica. Según la reflexión de Eltit (1989), el cuerpo sobreviviente o testigo es, en realidad, Chile:

Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. (p. 17)

Eltit (1989) explica que el trabajo de investigación, realizado inicialmente por la escritora y la artista visual, buscaba recoger evidencias sobre las consecuencias de la dictadura de Pinochet. Y lo que hallaron en las ciudades marginadas (barrios, hospedajes, prostíbulos) fue la presencia de “figuras del vagabundaje urbano”, desplazándose como desechos que cargan “objetos testimonios de la existencia de un pasado” (p. 12). Eltit (1989) confiesa que de toda la investigación se logró ubicar el testimonio oral y también corporal de un peculiar sobreviviente. La voz desencajada, con los recuerdos confusos y el lenguaje barroco, solo les evidenciaba la confusión, angustia y desosiego de Padre Mío: “Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente, porque su decir toca múltiples límites abordables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí, como la psiquiatría, por ejemplo” (p. 16).

No olvidemos, entonces, que el texto narrativo es un “montaje narrativo” que implica el acto de llevar la imagen o el texto audiovisual hacia la escritura, técnica conocida como *écfrasis*<sup>4</sup> literaria, empleada por diversos escritores:

Buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo —como el negativo fotográfico—, necesario para configurar un positivo —el resto de la ciudad—, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones. (Eltit, 1989, p. 11)

Eltit, a partir del texto audiovisual, produce una historia que refiere la ciudad escatológica en la que habita Padre Mío. Traza el imaginario cultural que define la identidad chilena durante la dictadura. Aquí se va plasmando la tercera interacción relacionada, casi interacción mediática, que involucra lo social y los medios de comunicación de masas

4 La *écfrasis* es una técnica descriptiva que se asume como pintar con las palabras escenas de narración; presenta viveza descriptiva, sus personajes no escapan del punto de vista pictórico, se detalla y describe las imágenes en la escritura para que así lo entienda el lector.

(libros, revistas, periódicos, radio, televisión y cine), de manera particular, la producción de una obra literaria titulada *El Padre Mío*. Según Eltit (1989): “Actuar desde la narrativa. Desde la literatura [...] instala el efecto conmovedor de esta habla” (p. 16). Es significativo e ineludible hablar desde la literatura sobre un Chile agonizante. Así pues, dentro del texto en que ubicamos al narrador-personaje, el sobreviviente es quien habla desde la “locura”, que según Lacan es el sujeto que logró tocar lo real y conoce “lo grotesco, lo horrible” de la realidad. Por eso, Eltit (1989) señala: “Debo enfatizar su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único” (p. 15); es un sujeto del delirio, el supuesto desprendido de todo lo social, lo cultural y lo ideológico.

## MEMORIA NARRATIVA

En este apartado, comprendemos la definición de la memoria y cómo se representa en EPM. La memoria es la producción de recuerdos a través de diferentes mecanismos, ya sea de manera voluntaria o involuntaria, que teje interpretaciones en las que estallan las imágenes del tiempo-ahora. Asimismo, la memoria funciona como un operador que otorga sentido al pasado; incluso puede construir los sentidos de este y armar su narrativa en la cual los sujetos buscamos lo que ya no somos (Jelin, 2003, 2004).

Hay dos tipos de memoria: la habitual y la narrativa o “memorable”. Esta última se expresa en forma narrativa, convirtiéndose en la manera por la cual el sujeto puede encontrar o construir los sentidos del pasado, con la memoria que aún puede relatar hechos con “un mínimo de coherencia” (Jelin, 2003, p. 32). El acto de rememorar implica: (1) tener una experiencia pasada que se activa en el presente, ya sea por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla; (2) pueden ser acontecimientos importantes en sí mismos, como también aquellos que cobran una carga afectiva y un sentido especial en el proceso de recordar o rememorar. La memoria “memorable” asume dos notas centrales: el pasado cobra sentido en su enlace con el presente, en el acto de rememorar/olvidar; y esta interrogación sobre el pasado es un proceso subjetivo, es siempre activo y construido socialmente en diálogo e interacción.

Las características para llevar a cabo la memoria “memorable” son las siguientes: (a) la importancia de tener y no tener palabras para expresar lo vivido; (b) construir la experiencia y la subjetividad a partir de eventos y acontecimientos que nos “chocan”; y (c) es necesario que el sujeto, para transformar la memoria en experiencia, deba encontrar las palabras y ubicarse dentro de un marco cultural que haga posible la comunicación y la transmisión, puesto que las memorias son simultáneamente individuales y colectivas, ya que “en cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación única del pasado, compartidas por toda una sociedad” (Jelin, 2002, p. 30). Sin embargo, la primera y segunda características apelan, a su vez, al acto de

asumir la importancia de las experiencias traumáticas que produce la masividad del impacto, que crea así un vacío en la capacidad de “ser hablado” o “contado”; se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica, faltan las palabras, faltan los recuerdos, la memoria queda desarticulada y solo aparecen huellas dolorosas, patológicas y silentes; lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar; dice el narrador: “Pero a mí me planearon por asesinato y enfermo mental y se pagó un dinero importante por mi persona, pero no en complicidad” (Eltit, 1989, p. 56).

En EPM, el narrador-personaje es un vagabundo y es un “esquizofrénico” que desde su individualidad conecta lo colectivo, que cuenta una experiencia: sobrevivió; y su cuerpo quedó hecho piltrafa; mientras que su mente se halla fragmentada y desarticulada, lo que evidencia el agujero psíquico por medio de su testimonio incoherente y confuso:

El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax italiano, el mismo. Él es el señor Colvin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado, ya que ustedes lo vieron con bote en el Hospital Siquiátrico. (Eltit, 1989, p. 29)

En EPM también la memoria se halla fracturada, ya que desde esa voz del “vagabundo-Padre Mío” insiste en el uso del lenguaje incoherente, circular, que crea confusión y desasosiego al lector:

Yo voy a hablarle muy franco: yo le di parte del sufragio al señor Allende por el Partido Socialista y Comunista. Y hay algo más: cuando estuve en los otros Estados, el Partido Comunista, finalmente, no existe, ahora se llama Organización de Seguridad Comunista del Estado, pero no Partido Político. (p. 41)

La memoria, la conmemoración, el recuerdo y el olvido son procesos dinámicos que responden a una compleja trama social, cultural y política; “son procesos de significación y resignificación subjetivos donde los sujetos de la acción se mueven y orientan (o se desorientan y se pierden) entre ‘futuros pasados’, ‘futuros perdidos’, ‘pasados que no pasan’” (Jelin, 2004, p. 103). La memoria en EPM se presenta como un proceso subjetivo individual (monólogos) o perteneciente al colectivo cultural (conversaciones), anclado en experiencias y en “marcas” de tipo material y simbólico, de acuerdo con el contexto político y cultural. En “Su segunda habla (grabada en 1984)”, el narrador dice:

Ignoraba lo que estaba relacionado con el Padre Mío, porque fui planeado en ese tiempo para ser asesinado y volví a ser planeado por lo que le estoy conversando a usted yo. Pero debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad. (Eltit, 1989, pp. 56-57)

Existen diversas formas de expresar las memorias singulares fijadas en nuestras experiencias o huellas (materiales o simbólicas) que se manifiestan a través de diversos

soportes de la memoria. En EPM, en el primer capítulo “Su primera habla (grabada en 1983)”, el narrador-personaje narra sin interrupciones, aunque “conversa” y se nota las huellas o recuerdos traumáticos sobre la dictadura:

El Padre Mío les da las órdenes a todos ustedes, ilegal. Yo esto lo vine a saber a la edad de treinta y un años, yo porque cuando vivió conmigo nunca me explicó que ocupó cargos en la Administración. (Eltit, 1989, p. 25)

El soporte de la memoria utiliza mecanismos de la memoria colectiva. Este soporte transmite y usa diversos medios ya procedentes de las tradiciones orales o registros como los escritos, imágenes, cantos, símbolos, lugares, representaciones teatrales, espacios y acciones capaces de transmitir recuerdos, habilidades, rituales y rememoraciones. Emplea espacios que ayudan a ubicar las imágenes, marcas o escenarios que concedan el valor de las evocaciones (Regalado, 2007). Efectivamente, Eltit (1989) apuesta por representar los diversos registros en EPM. En “Su segunda habla (grabada en 1984)”, aduce Padre Mío:

Yo no soy cómplice de ellos, con el exterminio general. Por eso, no se confíen ustedes, ustedes están planeados, y a mí me planearon porque a ellos no les convenía yo, y porque el Padre Mío subsiste de ingresos ilegales bancarios de concesiones y de solicitud al personal de la Administración. (pp. 47-48)

La memoria se presenta de diversas maneras con cinco soportes: (1) el de la escritura (libros de historia, memorias, agendas, diarios, periódicos), los monumentos, las exposiciones y la fotografía; (2) los medios simbólicos<sup>5</sup>, como los dibujos, la música, la poesía, los grafitis, los murales, la escultura y la pintura; (3) el medio audiovisual: mapa interactivo, películas, planos de sitio, mapas urbanos, maquetas electrónicas, animaciones, documentales y videos (Pouligny, 2004); (4) performativos. como la danza, las actuaciones teatrales y las expresiones musicales (Jelin, 2002); y, finalmente, (5) la sensibilidad sensorial o corporal como, por ejemplo, un lunar, una cicatriz, la agitación al recordar o mirar algún objeto, etcétera.

EPM, a partir del soporte audiovisual y escritural, nos propone un texto ficcional que convoca y reconstruye los recuerdos mezclados con sus testimonios fragmentados, circulares y confusos. Según Halbwachs (2004), a medida que el sujeto rememora, retrocede en el tiempo, cambia el recuerdo, porque “algunos rasgos se difuminan y otros vuelven a saber, según la perspectiva desde la que lo miremos, es decir, según las nuevas condiciones en que nos encontremos cuando nos fijemos en él” (p. 74). En el capítulo titulado “Su tercera habla (grabada en 1985)”, dice Padre Mío: “El Padre Mío

---

5 Para Pouligny (2004), los “símbolos nos sirven de mediadores permanentes con el mundo que nos rodea y con nosotros mismos. La simbolización es la base de la cultura humana, desde las interacciones precoces entre el niño y sus padres hasta los complejos procesos de transmisión de la memoria colectiva, sentimiento de pertenencia a una historia familiar y social” (p. 281).



siempre usurpó las garantías bancarias anteriores, aunque hubiera ocupado el cargo de presidente de la República. Pero el Padre Mío siempre dio las órdenes aquí en el país” (Eltit, 1989, p. 62).

Asimismo, en la novela la memoria se relaciona con el marco de tiempo, se conserva como una huella, una fecha sobre los eventos políticos y sociales, examina detalles del contexto de la dictadura chilena, sobre todo, los inicios de los años ochenta. Enmarca el tiempo colectivo y social, que incluye a todas las duraciones individuales y las asocia con el marco espacial de 1983, 1984 y 1985. Así, “el tiempo, concebido como algo que se extiende a todos los seres, no es más que una creación artificial obtenida mediante la suma, combinación y multiplicación de datos tomados de las duraciones individuales y solo de ellos” (Halbwachs, 2004, p. 94). El recuerdo dislocado de Padre Mío refiere lo siguiente:

A mí me intentaron matar antes por él, cuando necesitó dinero él, ya que lo necesitó cuando mataron a mis familiares. Se deshizo de ellos porque a él no le convenía, ya que ellos fueron elegidos para despistar, porque él subsiste de ingresos bancarios ilegales, pero él es el que da las órdenes aquí en el país. (Eltit, 1989, p. 26)

Por tanto, el tiempo universal son todos los hechos de los grupos e individuos en un tiempo homogéneo, tiempo histórico que abarca la vida de los pueblos, del pasado histórico; de acuerdo con un cuadro sincrónico que se aproxima a todos los acontecimientos, se refiere a los primeros años de los ochenta en Chile. Dice el narrador-personaje: “Si ustedes no se ponen de acuerdo, la mayoría, están todos planeados para el exterminio. Pero yo no soy cómplice en esos asuntos” (Eltit, 1989, p. 28).

Finalmente, lo analizado nos permite comprender con Lienhard (2000) que EPM propone el testimonio y la memoria recreada desde la ficción. Es decir, el testimonio de Padre Mío contado desde la “ficción” o la escritura “documental” audiovisual revisada por Eltit, que presenta el recurso de la “dialogicidad”<sup>6</sup>. Así, como agente-escritor, escritor-antropólogo y escritor-artista plástico, recrea y representa un escenario con su propia verdad que permite el diálogo entre las voces y los discursos a partir de un personaje-narrador que intercala recuerdos sobre la dictadura militar en Chile, consciente del sentido crítico y de la competencia del lector, quien busca “un testimonio muy real de la relación entre un intelectual y sus ‘informantes’ populares” (Lienhard, 2000, p. 793) en una obra dialógica como lo es EPM.

6 Implica la propuesta del soviético Mijaíl Bajtín, quien propone el diálogo de las voces, los lenguajes, los discursos y las ideologías.

## CONCLUSIÓN

La novela *El Padre Mío*, de Diamela Eltit, ha sido estudiada por diversos críticos literarios, quienes aducen que su propuesta narrativa es de la disidencia o narrativa testimonial. En la dedicatoria y la "Presentación" se proponen categorías metafóricas como "montaje narrativo", "programa nómada", "cuerpo del delirio", "el lenguaje angustiado", "objetos testimoniadores del pasado", "es-cultura", organizadas como un proyecto literario denominado *estética de las significaciones culturales*. Además, en el análisis textual se efectúan los tres tipos de interacción comunicativa: cara a cara, mediática y casi interacción mediática. Asimismo, la memoria ficcional representada en "Su primera habla (grabada en 1983)", "Su segunda habla (grabada en 1984)" y "Su tercera habla (grabada en 1985)" representa la memoria narrativa o memorable como un proceso subjetivo individual (monólogo) perteneciente al colectivo cultural chileno; el narrador-personaje narra sus testimonios desde la locura sobre los hechos traumáticos (antes, durante y después), desde una ciudad periférica, la comuna de Conchalí, acerca de la dictadura militar chilena en los ochenta. De ese modo, la estrategia escritural en EPM es transgresiva y plurisignificativa en temas culturales narrados desde la literatura latinoamericana.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós.
- Becerra, F. (2014). La historia deseada: a partir de una operación neobarroca en Gonzalo Muñoz. *Revista Laboratorio*, 11. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/192/185>
- Cornejo Polar, A. (1998). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 47, 7-11.
- Eltit, D. (2009). Las dos caras de La Moneda. En N. Richard (Ed.), *Debates críticos en América Latina 3. 36 números de la Revista de Crítica Cultural (1990-2008)* (pp. 49-55). Arcis; Cuarto Propio.
- Eltit, D. (1989). *El Padre Mío*. Francisco Zegers Editor.
- Garza, E. (2008). Écfrasis: el "Pintar con palabras" de Bécquer. En S. Juan-Navarro y J. Torres-Pou (Eds.), *Memoria histórica, género e interdisciplinariedad. Los estudios culturales hispánicos en el siglo XXI* (pp. 227-236). Biblioteca Nueva.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores.
- Jelin, E. (2003). Memorias y luchas políticas. En C. I. Degregori (Ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú* (pp. 27-48). Instituto de Estudios Peruanos.

- Jelin, E. (2004). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Estudios Sociales*, 27, 91-113.
- Lienhard, M. (2000). Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista Iberoamericana*, 193, 785-798.
- Lorenzano, S. (1999). Los cuerpos de la transgresión. En L. Gutiérrez de Velasco, G. Prado y A. Domenella (Comps.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas* (pp. 109-121). El Colegio de México; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Morales, L. (2008). La verdad del testimonio y la verdad del loco. *Revista Chilena de Literatura*, 72, 193-205.
- Moraña, M. (2004). Diamela Eltit: el espejo roto. En *Crítica impura. Estudios de literatura y cultura latinoamericana* (pp. 289-291). Iberoamericana Vervuert.
- Pollarolo, G. (2015). Un Machu Picchu, por favor: el Cuzco en una novela. En A. Baraibar y M. Vinatea (Ed.), *Viajes y ciudades míticas*. Colección BIADIG.
- Poulligny, B. (2004). ¿Cómo facilitar la expresión de las memorias de la violencia? Perú, el país de las memorias heridas: entre el (auto)desprecio y la amargura. En R. Belay (Ed.), *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea* (pp. 275-284). Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Prado Traverso, M. (1995). La obra literaria de Diamela Eltit, testimonios desde la marginalidad. *Nueva Revista del Pacífico*, 40, 139-146.
- Regalado, L. (2007). *Clío y Mnemósine. Estudios sobre historia, memoria y pasado reciente*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Reyes, M. (2005). Eltit y Spivak: dos visiones de la subalternidad. *El Hablador*, 9. <https://www.scribd.com/document/370541368/Eltit-y-Spivak-Dos-Visiones-de-La-Subalternidad>
- Sarlo, B. (1987). Política, ideología y figuración literaria. En D. Balderston (Ed.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (pp. 30-59). Alianza Editorial.
- Thompson, J. (1998). *La media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Paidós.

# Entrevista a Juan Villoro

## Apuntes para un elogio del ornitorrinco

### INTERVIEW WITH JUAN VILLOORO NOTES FOR A PLATYPUS STORY

Alonso Rabí do Carmo  
Universidad de Lima  
arabi@ulima.edu.pe

Juan Villoro, escritor y periodista mexicano nacido en 1956, es actualmente uno de los principales cronistas latinoamericanos de nuestra época. Autor de novelas, cuentos y notables ensayos, su pasión por la crónica lo ha llevado a elaborar una teoría sobre este popular género en América Latina. Se trata, nada menos, de considerar la crónica como un “ornitorrinco”, analogía apropiada para un discurso que reúne elementos de distinta procedencia y los mezcla funcionalmente, como un ornitorrinco, que reúne cualidades de diversos animales: es mamífero, ovíparo, vive buena parte de su vida en el agua, tiene pico de pato y cola de castor. En esta entrevista, Juan Villoro recuerda sus antecedentes familiares, el modo en que construyó su vocación de escritor y, naturalmente, practica agudas reflexiones sobre la crónica.

En el 104 de la calle de Donceles, que concentra algunas de las mejores librerías de viejo en Ciudad de México, se ubica el Colegio Nacional, una institución humanista que promueve la investigación y los quehaceres del pensamiento en el ámbito mexicano. El Colegio Nacional, según sus detractores, es una suerte de club de ilustrados. No tiene por qué extrañar el lance, porque en todas partes se cuecen habas. Lo cierto es que el Colegio Nacional es una institución importante porque cumple con una labor que en otros países ya empieza a sonar no quijotesca (que eso habría que tomarlo como un elogio), sino idiota: estimular el acercamiento y estudio de las humanidades.

Una mañana de abril del 2017 llegué a la puerta del colegio con un equipo del canal 7, pues teníamos una cita con uno de los miembros más destacados de este colectivo intelectual: Juan Villoro, escritor y ensayista, autor de una vasta obra que ha explorado diversos aspectos de la vida de su país (extensibles por supuesto a América Latina), que van desde la corrupción y la violencia hasta la segunda religión de muchos de nuestros países: el fútbol. Villoro, que por confesión propia es hincha irredento del Necaxa —igual que Don Ramón, el entrañable y eterno desempleado de la vecindad del Chavo—, sabe muy bien que *Dios es redondo*, como reza uno de sus libros más conocidos.

Algunos datos para comenzar un rompecabezas biográfico que está en construcción permanente. Juan Villoro nació en México en 1956. Su padre, Luis Villoro, catalán, era filósofo; su madre, Estela Ruiz Milán, se dedicó a ejercer el psicoanálisis. Sus dos primeras novelas, *El disparo de Argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1997), son parte del camino que lo conduce a la consagración internacional con *El testigo* (2004), ganadora indiscutible del Premio Herralde de ese año. Villoro lleva varias décadas dedicado a escribir ficción y ensayo, además de crónicas y reportajes que por su excelencia y rigor forman parte ya del canon del periodismo narrativo latinoamericano de las últimas décadas.

Su faceta de ensayista es muy destacable también. Dos libros vienen a mi memoria al escribir estas líneas, dos libros escritos con inteligencia, con sutileza, con auténtico y riguroso compromiso con la lectura literaria. El primero de ellos es *Efectos personales* (2001), en el que bastará recorrer, por citar un caso, las agudas páginas que dedica a Rulfo para darse cuenta del brillo y el celo que pone en cada palabra, o *La utilidad del deseo* (2017), donde tuve la suerte de leer una de las mejores aproximaciones al sentido de la gran literatura rusa (Tolstói, Dostoievski, Chéjov, Gógol y otros).

Tres años después de ese primer encuentro, en algún momento de la pandemia, pude volver a dialogar con Villoro, esta vez vía Zoom, para el programa *Presencia cultural*, que tuve el honor de conducir. Por artes del oficio, he mezclado los dos diálogos, sin faltar al estilo oral ni a las cosas dichas por el brillante escritor mexicano.

**Me gustaría comenzar por un dato de tu biografía que me parece interesante. Eres hijo de un filósofo y una psicoanalista. No es una mezcla común, ¿verdad?**

Es muy curioso, en efecto. Para mí, cuando era niño, la profesión de mi padre resultaba muy extraña, pues en la escuela, cuando nos preguntábamos por los oficios de nuestros padres, unos decían “mi papá es ingeniero” o “mi papá es piloto” o “mi papá es doctor o vendedor”, en fin, todos oficios comprensibles. De pronto me preguntaban a qué se dedicaba mi padre y yo respondía: “Bueno, pues, es filósofo”. “¿Y qué es eso?”, replicaban. Y ahí iba yo de nuevo: “Bueno, pues, un filósofo se dedica a entender el sentido de la vida”. Eso me había dicho mi padre que respondiera, pero lo que mis amigos realmente pensaban es que mi papá era una suerte de bohemio incurable que se la pasaba en las cantinas bebiendo tequila y oyendo mariachis, porque para ellos eso graficaba a un adulto buscando el sentido de la vida: alguien medio perdido oyendo por ahí canciones rancheras (risas). De manera que durante mi infancia y mi adolescencia no me fue muy fácil entender el oficio de mi padre.

**¿Y en relación con tu madre?**

Ella era psicóloga. Y eso era mucho más comprensible. Ella trabajaba en un hospital psiquiátrico infantil, estaba a cargo de un pabellón. Trabajaba con niños que tenían debilidades mentales muy profundas y muchas veces llegaba a casa agotada, sobrecargada con esos problemas, y entonces ya no tenía tiempo para ocuparse de nuestras propias debilidades caseras. Luego, al paso de los años, se formó como psicoanalista. A la larga diría que fue provechoso tener este tipo de padres, pero solo a la larga, cuando entendí el valor de los libros y la cultura, y tuve la posibilidad de discutir con ellos de temas que durante la infancia no habría podido vislumbrar. La verdad es que al menos durante la infancia hubo cierta extrañeza frente a los oficios de mis padres. Mi infancia, además, corresponde a una etapa en la que no abundaban los libros infantiles ni los padres participaban, como ahora, de los juegos de los niños. Mi madre un poco más, es verdad, pero mi padre, como los padres de esos tiempos, y no lo digo con resentimiento, no se metía mucho en nuestro mundo. Más bien era yo quien intentaba acercarme al suyo.

### **¿Cuál fue el factor de unión más fuerte?**

Sin ninguna duda el fútbol. Desde mi infancia el fútbol fue un gran lugar de encuentro con mi padre. Él era aficionado y gracias a eso yo me volví aficionado también. Me llevaba todos los domingos al estadio y ahí sí compartimos ese mundo común de mitologías futboleras y acaso por eso me convertí en un apasionado de este deporte.

### **¿Él te hizo hincha del Necaxa?**

No, no. Él, como buen profesor universitario, era hincha de los Pumas, el equipo de la UNAM. Su primer amor, en todo caso, fue el Asturias, uno de los equipos españoles que había en México (mi padre nació en Barcelona) y cuando los Pumas suben a la primera él siente la obligación "ideológica" (risas) de apoyarlos. Yo era y soy hincha del Necaxa, como bien has dicho. Por alguna razón, la mayoría de los chicos de mi calle eran aficionados del Necaxa, eran necaxistas. Un equipo simpático que llegó a ganarle al Santos con Pelé y todo, un equipo que rara vez campeonaba, pero tenía partidos sorprendentes. Me hice hincha del Necaxa para estar a tono con mi barrio, acercarme a su gente, ser miembro de esa tribu y eso me convirtió en el necaxista sufrido que soy hasta hoy.

### **Uno siempre quiere saber cómo empieza un escritor su vida en la literatura. ¿Cómo se explica eso en tu caso?**

Como casi todo el mundo, yo llegué por accidente a la literatura. A la lectura, para ser más precisos, que es lo que antecede a la escritura. A ver, tenía quince años y yo no era un gran lector ni tenía ninguna pasión literaria. Mi casa tampoco estaba poblada de libros, así que mi infancia tampoco fue marcada por nada libresco. Además, hasta los quince años, la escuela no había despertado nada literario en mí, ni un ápice. Sin embargo, en las vacaciones previas al bachillerato (equivalente mexicano del periodo preuniversitario), un amigo del barrio me regaló una novela, *De perfil*, de José Agustín, que precisamente narra la vida de un adolescente que como yo estaba en esas vacaciones aquí en Ciudad de México. Su lectura me fascinó porque fue como verme en el espejo...

### **Como si José Agustín la hubiese escrito para ti...**

Sí, claro, sentí eso, como seguramente otros adolescentes con la misma vanidad sintieron. Entonces esa lectura fue un parteaguas. Desde ese momento tuve la sensación de que la literatura podía incluir incluso a alguien tan poco interesante como yo (risas), es decir que mis días sin brújula y llenos de sinsentido, si se narraban bien, podían ser una versión de picaresca maravillosa.

**En nuestras tradiciones literarias existe siempre una especie de gran padre. En el Perú ese lugar sin duda alguna lo ocupa Vallejo. Quiero creer que esa figura en México corresponde a Rulfo. ¿De quién hablamos cuando hablamos de Rulfo?**

Hablamos del mayor narrador mexicano. Hablamos de un escritor absolutamente formidable que mantiene una vigencia única. Desde un punto de vista testimonial, muy pronto nos damos cuenta de que sus temas siguen siendo los nuestros: la violencia fratricida que aparece en los cuentos de *El llano en llamas* sigue, desgraciadamente, descomponiendo la vida mexicana. Por otro lado, la figura del cacique Pedro Páramo sigue explicando la figura y la presencia de numerosos presidentes municipales, gobernadores y dirigentes del país; un cuento como “El paso del norte”, de mexicanos que son acibillados al tratar de cruzar la frontera con los Estados Unidos, sigue explicando la tensa relación que tenemos con ese país. En Rulfo, entonces, hay un valor testimonial muy grande. Pero eso sí, hay que decirlo, los principales méritos de Rulfo fueron (son) literarios; en lo fundamental fue un gran escritor, un escritor enorme. Pero está también López Velarde.

**El poeta Ramón López Velarde...**

Me parece esencial. Es de esos clásicos hacia adentro, es de esos clásicos que no viajan mucho hacia otros países. Murió a los treinta y tres años, era de Zacatecas, nunca conoció el mar, nunca tuvo una casa ni un reloj, murió soltero, les propuso matrimonio a cuatro mujeres, las cuatro estaban enamoradas de él, pero ninguna quiso casarse con él y ellas cuatro murieron también solteras. La sola vida de López Velarde es la vida de un poeta y de eso escribo en mi novela *El testigo*. Dejó una poesía que retoma ciertos aires del modernismo y los trasciende de un modo popular y conversacional, y se convirtió en el poeta más leído de México. Octavio Paz le dedicó un ensayo luminoso, “El camino de los sentimientos” es el título. No es tan conocido fuera de nuestras fronteras, pero Borges, con esa memoria de elefante que tenía, se aprendió de memoria “La suave patria”, un extenso poema de López Velarde.

**Vallejo leyó a López Velarde. También al uruguayo Herrera y Reissig. Todos reinterpretaron el legado modernista de una u otra forma.**

Es cierto. Pero Vallejo, para nosotros, los mexicanos, es un poeta absolutamente esencial, como lo es la literatura peruana, en especial la poesía. Westphalen, Varela, en fin. De hecho, en una próxima novela, uno de los personajes es una muchacha que es una gran lectora de los poetas peruanos. No voy a decir el título porque, si lo digo, el universo se va a desmoronar, lo siento.

**Tu carrera literaria se ha desarrollado paralelamente a tu carrera como periodista, autor de crónicas y escritor de relatos documentales, de eso que llamamos no ficción. ¿Cómo han convivido esos dos roles en ti? ¿Ha sido una relación armónica?**

Por suerte hay un estímulo recíproco entre el periodismo y la literatura, pero, cuidado, que este es un territorio que a veces no está libre de tensiones. Yo me acuerdo mucho de una escena de *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa, en la que el protagonista, un joven, entra a trabajar en un periódico, pero quiere ser escritor. De pronto, le ponen una máquina de escribir para que haga periodismo y él siente que le han puesto enfrente un pequeño ataúd. Siente que esa va ser su tumba como escritor, la tumba del condenado a escribir notas policiales o cientos de notas anónimas, muchas de ellas anodinas. En ocasiones el periodismo puede ser, en efecto, la mortaja de un escritor, pero también es un permanente estímulo porque te permite salir de tu mundo, de tu pequeña vanidad de escritor, en la que fabulas sin límite. Ahí llega el periodismo y te obliga a ponerte a prueba con los demás, te hace ver que las razones no las tienes tú, sino los otros. Y como cronista tienes que guardar fidelidad a los otros, ser respetuoso con lo que te dicen, generar un clima de empatía para que logres confianza y te digan realmente lo que piensan. Todo eso pasa por una ética, por un sentido moral que no necesariamente observa el creador de ficciones. No te olvides que se puede ser una pésima persona y un gran artista (risas).

**Entrando a otro tema, tú tienes una relación muy estrecha con la literatura alemana, incluso has sido traductor de algunos textos. Pero, además, tuviste una experiencia como diplomático en la antigua República Democrática Alemana. Viviste en Berlín antes de la caída del Muro y después también. ¿Qué recuerdo guardas de esa experiencia tan singular para un latinoamericano?**

Durante muchos años el servicio exterior fue una suerte de refugio para los artistas y escritores mexicanos. La política interior mexicana era conservadora, burguesa y por momentos represiva, pero la política exterior era todo lo contrario, muy progresista; baste recordar que apoyó a la República Española y no rompió relaciones con Cuba, se enfrentó en varios foros a Estados Unidos, en fin. Varios escritores, desde Octavio Paz hasta Carlos Fuentes, pasando por Sergio Pitol, Jaime García Terrés y muchos otros, formaron parte del servicio exterior. Cuando Pitol, amigo y maestro, era subdirector de Asuntos Culturales de la Cancillería, me brindó la oportunidad de ir a Berlín, porque yo había sido alumno del colegio alemán y hablaba el idioma, y pensó que esto sería positivo para mí. Llegué a Berlín en 1981. Fíjate, Alonso, que era uno de los momentos más candentes de la Guerra Fría. Fue el tiempo en que en Alemania Occidental se instalaron cohetes de larga distancia que podían llegar sin previo aviso hasta Moscú. Los soviéticos reaccionaron e instalaron cohetes SS20. En esa situación, un conflicto nuclear parecía que podría desencadenarse en cualquier momento; de hecho, hay testimonios



estrujantes según los cuales eso estuvo a punto de ocurrir. Vivíamos en un clima paranoico, un clima de espionajes y tensiones entre los dos bloques. Hasta yo fui investigado por la Stasi, aunque debo decir que sus reportes eran absolutamente inocuos: la verdad es que mi vida secreta era tan poco apasionante como mi vida pública (risas). Incluso tiempo después de mi salida seguí siendo investigado. Cuando cae el Muro, sorprendentemente, de manera pacífica, se perdió la oportunidad de terminar de una vez y para siempre con los dos bloques y buscar nuevas formas de convivencia. Se optó simplemente por la unificación de las dos Alemanias, algo equivalente a la absorción de una pequeña empresa por otra más grande. Eso provocó la aparición de la idea del fin de la historia de Fukuyama, algo absurdo, porque la historia no tiene fin. Se perdió la oportunidad y caímos en dos extremos, las dictaduras reprobables y el mundo del consumismo. No hubo más.

**Igualmente, tienes una experiencia intensa con el periodismo y tu teoría de la crónica como el género “ornitorrinco” es ya célebre.**

A mí me pareció que si la crónica pudiera tener una mascota, el animal que se le ajustaba más era precisamente el ornitorrinco, porque el ornitorrinco parece la suma de muchos animales: es marsupial, tiene pico de pato, tiene aletas, de lejos parece un castor, se dice incluso que el ornitorrinco es un castor diseñado por un comité (risas). Nadie se puso de acuerdo y el ornitorrinco fue construido haciendo una serie de concesiones, y el resultado fue una suerte de Frankenstein. La crónica, del mismo modo, abreva de muchos de ellos, a condición de no ser exclusivamente uno de ellos. La crónica es relato porque nos cuenta una historia, es reportaje porque ese relato está hecho de datos fácticos, es memoria porque muchas veces uno incluye recuerdos personales propios o de otros, es teatro porque puede apelar a diálogos, es ensayo porque más de una vez la crónica planteará argumentaciones. Es una suerte de resumen de distintos géneros, pero tiene una identidad propia; por eso, pensé en ella como el ornitorrinco de la prosa.

**Como para no olvidar que América Latina parece la mesa ideal para servir platos híbridos.**

Desde luego que sí, por la cantidad de mezclas culturales que tenemos, especialmente países como Perú y México. Son países con un pasado prehispánico riquísimo, al mismo tiempo una vida colonial (fueron virreinos los dos) y luego una expansión moderna muy fuerte con contrastes sociales y raciales muy fuertes, con cambios climáticos muy contrastados y con una inmigración fuerte de otros países. Todos esos son rasgos compartidos. Todo esto genera un campo fértil para la crónica y no me equivoco si digo que tanto México como Perú han tenido y tienen excelentes cronistas.

**Actualmente, al menos en América Latina se vive un gran auge de las narrativas documentales, de toda la gama de géneros que constituyen la no ficción. ¿Cómo te explicas esa preeminencia de relatos no solo basados en la realidad, sino dependientes de ella?**

Yo creo que el mundo latinoamericano está hecho para la crónica. Tenemos gobernantes pintorescos y muchas veces repudiables, vivimos cotidianamente situaciones de opereta y a la vez enormes sucesos épicos. Yo creo que la mezcla de todo eso se presta muy bien para la escritura de grandes reportajes, ¿no? Por ejemplo, semblanzas de políticos, como ese maravilloso libro de Luis Jochamowitz, *Ciudadano Fujimori*, un libro ejemplar que retrata a un personaje único, narrado por un cronista que a mi modo de ver es único también. América Latina, como digo, se presta mucho para la crónica, tiene una relación con ella. Ahora lo que ha cambiado mucho es una cultura que nos permite acercarnos de una manera más fluida al género. Así, hoy concebimos que el espacio cultural de la crónica es superior. Cuando García Márquez escribe uno de los grandes momentos de la crónica de nuestro continente, que es *Relato de un naufrago*, el texto aparece por entregas en el diario *El Espectador*, por entregas...

**Como si fuera un folletín...**

... y sin el nombre de García Márquez. Estamos hablando de 1957. Solo cuando él se convierte en un novelista famoso, se recupera el texto en forma de libro en 1970 y él le cede los derechos de autor al naufrago, como un gesto de empatía, porque además el relato está contado en primera persona, como si hubiera sido contado por el propio naufrago. Bueno, eso explica la valoración cultural que había entonces en relación con la crónica. En su versión original fue un texto que hizo que aumentara la lectoría y las ventas del diario, porque la gente siguió la historia con mucho fervor, con avidez, pero no se consideró que fuera parte de la obra del escritor y eso solo ocurrió a partir de la recuperación del texto.

**Aparte de practicar el cuento, la novela, el ensayo y la crónica, tienes también una relación cercana con el teatro. ¿Qué encuentras de fascinante en el teatro?, ¿por qué te interesa el arte dramático?**

El teatro tiene algo insustituible y esto lo ha dicho Vargas Llosa: la emoción que produce la palabra en el foro es única y el hecho de que la palabra hablada se convierta en una forma de la acción. En una novela puede haber grandes diálogos y eso contribuye a la conversación, permite que conozcamos a los personajes y todo eso; pero en el teatro decir una cosa que puede ser intrascendente, que sin embargo se carga de pronto de un sentido emocional, define lo que va a pasar. La capacidad que tiene el teatro de darle un presente a la palabra y de convertirla en una acción es algo maravilloso y no me he resistido a este género, que es lo primero que yo escribí, en la adolescencia, imitando

con un grupo de amigos al gran gurú que teníamos por entonces, que era Alejandro Jodorowsky. Él había militado en el movimiento Pánico, luego se interesó mucho por la era de Acuario...

### **Fue el creador de la psicomagia...**

Exactamente. Él empezaba a hacer algunos actos teatrales que luego desembocaron en la psicomagia, ¿no? Bueno, él era un gran director de teatro aquí en México, era nuestro gigante. Y lo imitábamos. Hicimos una obra colectiva que se llamaba *Crisol*. Yo tenía entonces catorce años, participé como actor, como parte de la dramaturgia, pero luego me di cuenta de lo difícil que era hacer teatro porque tienes que conseguir escenografía, actrices...

### **Toda la producción... es toda una industria...**

Exacto, y hay gente que vende sus coches como parte de los fondos que hay que conseguir para financiar una obra; se trata muchas veces de un martirologio heroico. Y yo, entre que me acobardé y me pareció demasiado difícil entrar en ese mundo, descubrí la ficción como una posibilidad en la que solo se necesitan lápiz y papel para inventar el mundo, y desde entonces me dediqué a escribir cuentos y luego crónicas, pero conservé el amor por el teatro. Produje algunas obras de teatro y mi debut como dramaturgo fue a una edad más bien tardía, de manera que voy a tener una tercera edad dramática (risas).

### **En relación con tu obra, hay sin duda un éxito inicial marcado por unos libros dirigidos sobre todo a lectores juveniles, pero en el 2004 aparece tu novela *El testigo*, ganadora del Premio Herralde. ¿Esta novela sería como un parteaguas en tu vida de escritor?**

La vida de un autor está llena de casualidades que le son ajenas y así uno nunca sabe cuándo algo que escribió podrá tener éxito o mayor o menos resonancia. Sin duda, el hecho de que *El testigo* ganara el Herralde sirvió para darle una presencia fuerte en América Latina porque, desgraciadamente, los latinoamericanos dependemos de la industria editorial española para circular en todos los países. No tenemos editoriales fuertes que circulen fluidamente por toda América Latina. Entonces, cuando un libro obtiene un reconocimiento en España adquiere resonancia, pero yo creo que esto tiene que ver más con cuestiones de la industria editorial y con cuestiones geopolíticas, y no necesariamente con la calidad de los libros. Ya que estábamos hablando de temas peruanos y mexicanos, está el caso de Mario Vargas Llosa, un escritor desconocido, jovencísimo, que escribe una novela espléndida, *La ciudad y los perros*, muy difícil por su estructura narrativa, que es muy compleja y triunfa en el Premio Biblioteca Breve. Yo me pregunto qué hubiera pasado si esa novela de Vargas Llosa se hubiera publicado en una editorial pequeña de Perú o de México. Probablemente hubiera pasado inadvertida durante un tiempo y quizá

al paso de los años se haría más conocida y sería el clásico contemporáneo que todos conocemos. En mi caso, al haber obtenido el Herralde, premio de una editorial que tiene más fuerza literaria que económica o comercial —quiero decir que no es una editorial de *best sellers*, sino de búsquedas y apuestas literarias—, eso provocó que me leyeran un poco más y mi nombre estuviera más presente en Latinoamérica.

**¿Cómo son las circunstancias de tu escritura? ¿Estás sujeto a horarios; eres, digamos, un profesional? ¿O prefieres ciertas atmósferas?**

Yo vivo de la literatura y de trabajos paralelos a la literatura. Periodismo, guiones de radio, guiones de cine, traducciones, informes editoriales, etcétera. Todo esto que te acabo de decir se hace en un escritorio, de manera que mi jornada de trabajo, ya que tengo metabolismo diurno, va de las ocho de la mañana hasta, digamos, las dos de la tarde. Ese sería el horario fijo de escritura. Las tardes las reservo generalmente para otras tareas de casa, la familia, leer un poco, hablar por teléfono, en fin.

**En *La utilidad del deseo* hay una frase tuya que dice: "Sería injusto decir que el escritor no disfruta su trabajo, pero sería más injusto decir que lo hace todo el tiempo". ¿Podemos, entonces, ver la escritura como un placer que a veces puede ser incómodo?**

Tienes toda la razón. En ese texto de *La utilidad del deseo* me refiero a la pasión y a la condena que significa escribir. Uno puede tener un gran entusiasmo por escribir, pero es muy paradójica la relación entre el placer de escribir y la calidad literaria. Muchas veces he escrito con enorme entretenimiento e ilusión textos pésimos. Luego me pregunto cómo pude estar tan contento escribiendo algo de mala calidad, como un sonámbulo engañado en otra realidad. Otras veces uno se esfuerza mucho, sufre y se siente insatisfecho, y a la postre eso resulta mejor. Lo que quiero decir es que no hay relación entre una cosa y la otra. Es cierto que uno disfruta escribiendo, pero a veces uno se equivoca al escribir disfrutando, así como es cierto que uno sufre muchas veces y en ocasiones hay un buen resultado. Como todo en la vida hay momentos de quiebre también. A mí me parece sumamente complicado aceptar un anticipo por una obra que no he escrito...

**A lo Balzac...**

Exactamente, lo que pasa es que Balzac tenía una capacidad prolífica que obviamente yo no tengo. Balzac sabía perfectamente cómo iba a terminar un libro que había concebido apenas algunas semanas antes. A mí me ocurre que puedo escribir con enorme fluidez durante un tiempo y luego me atoro en un detalle que puede parecer o ser menor, que no define una trama y que, sin embargo, puede ser insalvable durante meses. Entonces tú ya tienes el compromiso de entregar el texto y hay una pequeña tontería que no te deja avanzar y de verdad que es algo muy extraño, porque no se entiende cómo se puede

pasar de escribir a gran velocidad a ser el más lento de los autores. Todos estos placeres y frustraciones, estos gustos y disgustos, son los que conforman el oficio de escribir, un oficio emparentado con cualquier otro que dependa tanto de la pasión.

### **¿Cuál sería para ti el lugar social de la literatura?**

Me parece que la literatura ya no tiene el lugar social que tuvo, por ejemplo, en el siglo XIX, cuando la novela era el príncipe de los géneros o cuando todo el mundo iba al teatro para enterarse de cuáles eran las discusiones sociales importantes. Todavía en la primera mitad del siglo XX, y quizá hasta los años sesenta, la cultura en general y la cultura en particular tuvieron un peso fuerte, como lo demostró la generación del *boom*, que además tuvo orientación política, cambiante, es verdad, dependiendo de cada uno de sus miembros. Yo diría que esta generación fue la última en tener una influencia social tan grande y relevante, al grado de que Mario Vargas Llosa terminó siendo candidato a la presidencia del Perú; eso es algo difícil de ver en los escritores de hoy.

### **Y es algo que recuerda a esos escritores patricios del XIX, precisamente.**

Exacto. Y eso tenía que ver con figuras como Octavio Paz, que era una persona que uno leía para ver cuál era la orientación, el rumbo del país. Paz dictaba un poco la manera de interpretar la realidad, era un caudillo cultural.

### **Un intelectual público.**

Exactamente eso. Esa figura del intelectual público ha sido muy importante en América Latina y especialmente en países como México y Perú. Yo creo que, actualmente, por fortuna, el escritor está relegado a un plano menos protagónico en lo social, y digo "por fortuna", porque creo que se comete un error al pensar que una persona que domina una forma de la dificultad que es la escritura, en países que tienen mucho analfabetismo o analfabetismo funcional o bajos niveles de cultura, pensar —digo— que esa persona tiene una especie de bola de cristal con la cual puede adivinar el futuro, y fácilmente se convierte en un profeta y puede caer en la tentación de hablar de algunas cosas de las que no sabe nada. He escuchado a muchos intelectuales latinoamericanos hablar de los problemas más diversos sin saber nada de ellos y yo mismo, algunas veces, he incurrido en esa irresponsabilidad de hacer eco de opiniones de las que no estoy totalmente convencido o seguro. Todos somos proclives a hablar más de la cuenta. Una sociedad, en la medida en que se va haciendo más culta, entenderá mejor al escritor como un productor de literatura y no como una figura pública privilegiada. Me parece bien que el escritor ya no sea esa especie de mesías, aunque sí creo en el papel de la intervención pública.

**Has mencionado a una figura crucial, que es Octavio Paz. Pensaba, antes de tener esta conversación contigo, en preguntarte por la identidad mexicana y si *El laberinto de la soledad* te sigue pareciendo un libro vigente.**

En México costó mucho trabajo pensar o razonar que teníamos una identidad propia. En 1915, Martín Luis Guzmán escribe un libro precursor, titulado *La querrela de México*, donde se preguntaba cuál era el papel del criollo, cuál era el papel del indio, por qué teníamos tantos complejos unos respecto a otros y hablaba de estas debilidades que impedían que tuviéramos un proyecto de nación unitario. Desde 1915 hasta 1950, que es cuando Paz publica *El laberinto de la soledad*, hay muchos ensayistas que se dedican a la filosofía y la psicología del mexicano y, de alguna manera, Octavio Paz con una prosa magnífica remata con broche de oro esta tradición. Pero el propio Paz advierte que el mexicano no es siempre de la misma manera; el mexicano no puede ser como el maíz mejorado, en el que todos los granos son idénticos, hay muchos modos de lo mexicano. Para corregir la posible distorsión de sus ideas, escribió luego otro libro titulado *Posdata*, donde advierte que el mexicano no es una esencia, sino una historia; es decir, el mexicano tiene ciertas características, pero va cambiando con el tiempo. Y creo que el objetivo de *El laberinto de la soledad* no era decir que el mexicano era único o diferente y que debemos reconocernos casi como extraterrestres, sino que en la medida en que aceptemos nuestras diferencias podremos participar de manera más fluida y rica en el concierto de las naciones y en la discusión con las demás personas. Es una invitación para asumir la diferencia y participar con ella en la colectividad de la cultura. Claro que la sociedad mexicana ha cambiado, se ha hecho más compleja e híbrida, pero no ha dejado de haber reflexión sobre la identidad, que es un deporte nacional. En 1987, Roger Bartra publica *La jaula de la melancolía*, que es una crítica justamente a la sobredosis de mexicanidad. El debate no se ha cerrado y se abre a nuevas variantes que me parecen interesantes. Por ejemplo: los intelectuales indígenas. Durante mucho tiempo estos discursos fueron hechos por hombres blancos; ahora hay mujeres indígenas reflexionando sobre estos temas. De hecho, la intelectual más novedosa que tenemos en México es de la comunidad mixe, ella es Yásnaya Aguilar Gil, una espléndida ensayista y lingüista. Así como ella hay otros intelectuales indígenas que están pensando y planteando otros proyectos de nación, como el propio proyecto zapatista, que habla de un proyecto integrador, de un mundo en el que quepan muchos mundos, un México incluyente; ellos han dicho: "Nunca más un México sin nosotros". Ellos buscan esa unidad respetando las autonomías indígenas; es como entender *El laberinto de la soledad* a nivel intrahistórico, no como México hacia las demás naciones, sino respetando la diferencia de cada comunidad indígena (hay más de sesenta en México) dándoles autonomía y con esos elementos construir un mosaico multicultural. Es un proyecto sumamente interesante. En Oaxaca las comunidades mixe proponen otra cosa; ellos proponen un pueblo sin México, no desean estar unidos al membrete de "México criollo"; lo que se busca es una unión de pueblos libres,

es algo que va más allá de lo pensado por los zapatistas. Entonces, esta discusión está viva y se va a discutir mucho cuando se cumplan 500 años de la caída de Tenochtitlán. Lo interesante es que ya no se habla de los indígenas como de grupos que nos dejaron algo en el pasado, sino que se trata de un componente contemporáneo de nuestro país. Hay mucho por escribirse sobre esto.

**Tú conociste a Roberto Bolaño y tuviste amistad con él. ¿Qué es lo primero que recuerdas de él?**

Lo primero que recuerdo es su gran sentido del humor, su capacidad para hacer bromas y travesuras, el gusto por hacerlas. Siempre he pensado que el sentido del humor es atributo de la inteligencia y Roberto era malévolo, sarcástico, divertido, eso lo caracterizaba. Desde el primer momento que lo conocí fue así. Yo tenía dieciséis años, él tendría dieciocho. Concuramos en una revista para jóvenes que publica la universidad hasta ahora, la revista se llama *Punto de Partida*. Roberto obtuvo el tercer lugar en poesía y yo el segundo en cuento. El día de la premiación yo estaba conversando con uno de los jurados, el escritor chileno Poli Délano, que vivió exiliado en México varios años. Fue entonces cuando Roberto se acercó a saludar a Délano y trabamos amistad. Él recuerda esto en su libro *Entre paréntesis*. Fuimos muy cercanos, aunque el contacto se fue espaciando porque él se fue a España. Lo vi más cuando comencé a frecuentar más Barcelona. De hecho, cuando muere en el año 2003, yo estaba viviendo en Barcelona. Una pérdida para todos nosotros, un amigo extraordinario. Sueño con él. Aparece en mis sueños y me dice cosas, se burla de mí, lo hace con palabras que solo podría usar él.

**¿Qué autores y autoras latinoamericanas de hoy te parecen más interesantes?**

Muchos. Hay un novelista mexicano, Jorge Comensal, autor de una novela *Las mutaciones*. Las escritoras me interesan mucho. Aquí en México, Guadalupe Nettel, Valeria Luiselli, Cristina Rivera Garza; en Argentina, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin; en Chile, Lina Meruane. Me gustan mucho Sara Mesa, de España, y Gabriela Wiener, de Perú. Es un magnífico momento para las escritoras latinoamericanas.

**Finalmente, ¿por qué o para qué escribe Juan Villoro?**

Yo escribo por necesidad, no tolero el mundo sin estarlo escribiendo. El mundo me parece imperfecto, me parece que está mal hecho y para compensar sus carencias y lacras trato de agregarle algo diferente, que muchas veces es doloroso o que puede producir una satisfacción para mí en el momento de escribir, y espero que también para alguien en el momento de leer.

# Reseñas bibliográficas

---

## ***RÍOS DE SANGRE. AUJE Y CAÍDA DE SENDERO LUMINOSO (2021)***

Orin Starn y Miguel La Serna. Instituto de Estudios Peruanos. Traducción de Enrique Bossio.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5599>

**Javier Díaz-Albertini**

*Universidad de Lima*

El libro, publicado originalmente en inglés en el 2019, reexamina la historia de Sendero Luminoso, tema que seguirá vigente en el Perú, como cualquier trauma colectivo, por innumerables años. Mucho se ha escrito sobre el Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso y la narrativa ha seguido diversos caminos.

El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003) es, sin duda alguna, la fuente principal de análisis e información, siendo su indiscutible aporte el análisis detallado de las personas y comunidades víctimas de la violencia política, aunado a la enorme contribución de los 16 917 testimonios recopilados durante la investigación. En otros casos, la narrativa tomó la forma de la investigación periodística, como es el trabajo de Gustavo Gorriti o Ricardo Uceda. Ambos vuelcan en sus obras el cúmulo sistematizado del quehacer periodístico, muchas veces surgido del contacto de primera mano con los acontecimientos.

En el mundo académico han existido variadas y numerosas aproximaciones. En términos personales, aprecio especialmente los libros y artículos de Carlos Iván Degregori, que abordan la temática desde la historia y el análisis antropológico. Degregori, además, con frecuencia incluía el testimonio de testigo directo, ya que era catedrático en la Universidad San Cristóbal de Huamanga cuando Abimael Guzmán era



profesor allí. Gonzalo Portocarrero, por otro lado, contribuyó con una mirada sociológica influida fuertemente por el psicoanálisis, intentando entender cómo el sustrato cultural de siglos de opresión fue canalizado hacia un discurso y práctica de odio expresado por las vertientes más sanguinarias del marxismo.

Los mismos autores del libro que examinamos, Orin Starn (antropólogo estadounidense) y Miguel La Serna (historiador peruano), cada uno por su cuenta, ya habían contribuido al entendimiento de Sendero con sendos estudios sobre el papel de las rondas campesinas en el enfrentamiento contra al enemigo senderista y las condiciones histórico-culturales en el Ayacucho previo a los inicios de la guerra interna.

La peculiaridad de su reciente libro, sin embargo, es que optan por lo que podríamos llamar una crónica académica. Mantienen el estilo del cronista al relatar el fenómeno en cuestión siguiendo el orden temporal en el que ocurrió, al mismo tiempo que valoran e interpretan los hechos sobre la base de la información proveniente de una copiosa bibliografía académica, documentaria y múltiples entrevistas. Asimismo, priorizan el relato biográfico y su conexión con los grandes eventos de una sociedad convulsa. Para ello, seleccionaron algunos de los personajes más importantes o emblemáticos en los sucesos, sean actores directos de la tragedia o aquellos que (especialmente, periodistas) contribuyeron a construir narrativas sobre ello.

Los autores escogieron este camino porque, en sus palabras, tenían como intención “proporcionar un recuento más humano de la guerra y sus costos” (p. 9). Y esto se nota con claridad en el título original en inglés: *The Shining Path: Love, Madness, and Revolution in the Andes*, que podríamos traducir como *Sendero Luminoso. Amor, locura y revolución en los Andes*. Título que captura, además, una de las principales hipótesis de los autores: el amor como elemento desencadenante de la tragedia cuya magnitud conocemos todos. El extremismo intelectual de Abimael Guzmán quizá se hubiera mantenido como un discurso más de los que pululaban en el Perú de los años setenta si no hubiera empatado con el extremismo compartido por las mujeres más cercanas al presidente Gonzalo y el partido: Augusta La Torre y Elena Iparraguirre. “La guerra de Abimael Guzmán no habría ocurrido de no ser por la pasión que (ellas) [...] sentían por la revolución” (p. 113). Esa pasión es uno de los elementos que conduce a la locura, también señalada en el título.

No conozco la razón por la cual un título tan sugerente terminara reducido en su versión castellana a *Ríos de sangre*. Sin duda, hace alusión a una de las expresiones más escalofriantes dirigidas por Abimael Guzmán a sus seguidores, anticipando el costo humano que requeriría la revolución. Pero también puede, desafortunadamente, reflejar la opinión que sobre la guerra interna manejan los sectores conservadores, que siempre buscan negar las causas estructurales detrás del surgimiento del senderismo, enfatizando más bien el carácter personalista y sanguinario del líder senderista.

Pienso, no obstante, que el título original quizá no fuera lo más apropiado para un país víctima de tanta violencia y muerte, es decir, de tanta locura. Resulta, por ejemplo, inconcebible para la mayoría de los peruanos poner “Sendero Luminoso” y “el amor” en una misma frase. Hubiera herido a tantos.

La crónica de Starn y La Serna privilegia, como hemos señalado anteriormente, una narrativa basada en la vida de algunos de sus protagonistas, respetando el desarrollo cronológico de los hechos. Cada capítulo se centra en un número reducido de personajes y gira alrededor de algún hecho central en el auge y caída de Sendero Luminoso. Después de una breve introducción que narra el atentado terrorista a la estación de tren en Cusco, en 1986, el primer capítulo continúa con el periodista Gustavo Gorriti y nos narra cómo fue conociendo y reportando sobre Sendero Luminoso desde sus primeras manifestaciones.

Los próximos tres capítulos (2, 3 y 4) son una puesta en escena. Nos introducen a los tres principales artífices de Sendero Luminoso. Nos presentan las vidas de Guzmán, La Torre e Iparraguirre y cómo sus iniciales convicciones a favor de la justicia social fueron derivando a propuestas cada vez más extremas. Starn y La Serna hacen hincapié en cómo se va forjando el triunvirato que estaría detrás del poder y las estrategias senderistas. Como dijimos anteriormente, la pasión de las mujeres es un tema central y recurrente.

Una vez decidida e iniciada la lucha armada, los capítulos que siguen se ocupan de hitos esenciales en los años ochenta e inicios de los noventa. Las primeras acciones armadas y terroristas son descritas enfocando la historia de las víctimas y las comunidades campesinas que le hicieron frente. La masacre de los periodistas de Uchuraccay y la comisión presidida por Mario Vargas Llosa para esclarecer los hechos; el desplazamiento y actuar de los militantes senderistas, y la masacre de Lucanamarca también son examinados. De ahí pasa a Lima para contar la historia de María Elena Moyano, política, líder izquierdista y feminista de Villa El Salvador, cuyo asesinato por los senderistas se examina en un capítulo posterior. La matanza de los penales, el primer congreso de Sendero, la muerte de Augusta La Torre y la especulación sobre su asesinato, la campaña electoral de 1990 y el surgimiento de Alberto Fujimori son explorados siguiendo el vivir de sus protagonistas. Especial interés merece la atención prestada al Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) de la policía y su paciente trabajo en la identificación y seguimiento de la cúpula senderista, hecho que termina en la captura de Abimael Guzmán en 1992.

Es un libro muy bien escrito y dinámico, especialmente para los que conocemos la historia y sus acontecimientos específicos. Pero también es una magnífica y holística introducción al tema para los no iniciados, aunque les exigirá mayor atención debido a la riqueza de detalles; dichos lectores tendrán que realizar una permanente consulta a las notas al pie de página para entender mejor lo relatado. Los autores logran un escrito comprensivo, a la vez que intimista, que cubre más de treinta años de historia.

En términos de los entendidos, el libro destapa algunos detalles e información novedosos. Archivos antes restringidos, ahora hechos públicos —como pueden ser, por ejemplo, las comunicaciones de la embajada estadounidense— enriquecen el análisis. Los autores han entrevistado a muchos de los actores sociales involucrados. Incluye a líderes senderistas, periodistas, familiares, víctimas, funcionarios y miembros de las Fuerzas Armadas. Todo ello contribuye al acervo académico sobre la guerra interna.

Las principales debilidades del libro están relacionadas paradójicamente con el intento de “humanizar” la guerra. En el caso de algunas personas, como María Elena Moyano, sí se logra, porque nos muestra una mujer empoderada pero compleja. Atrapada entre el mundo de sus amigas de las ONG feministas que le permitía viajar, formarse y destacar, y el mundo pobre y necesitado de Villa El Salvador. Su compromiso y valentía, no obstante, siempre la llevó a identificarse y dar la vida por su pueblo. Es una heroína muy humana. Sin embargo, en el caso del triunvirato senderista, los personajes son más acartonados y resulta difícil entender cómo y por qué esta clase media alta provinciana se vuelca hacia una de las revoluciones más sangrientas de nuestro continente. En mi opinión, las biografías más logradas son aquellas en las cuales se pudo entrevistar a personas que tenían un vínculo más personal y menos politizado con los actores involucrados.

Otro problema es que el actuar de las Fuerzas Armadas prácticamente no es examinado. Entendemos que el foco está puesto en Sendero Luminoso, pero resulta bastante difícil entender su creciente extremismo y comportamiento sanguinario si no contemplamos la reacción de las fuerzas del orden. A veces el libro cae en un unilateralismo marcado, propio de las interpretaciones de “choque de civilizaciones” comunes al finalizar la Guerra Fría. El marxismo siempre es presentado en sus peores facetas, a pesar de que los autores reconocen que “valientes militantes comunistas en el mundo aportaron a causas nobles” (p. 11). Empero, consideran que estos movimientos siempre colapsaron debido a sus “tendencias totalitarias”, algo que suena curioso para un país que ha sufrido muchísimo por el autoritarismo de derecha.

Considero, no obstante, que las virtudes del libro sobrepasan estas debilidades, especialmente para los lectores peruanos. Es así porque a pesar de los casi treinta años de la captura de Abimael Guzmán, el *terruqueo* se encuentra instalado en la práctica sociopolítica peruana. El tratar al contrincante político como *terruco* —según Aguirre (2011), quechuzación de la palabra *terrorista*— se ha convertido en fácil subterfugio para descalificar al oponente político progresista o de centro<sup>1</sup>, lo cual constituye una permanente banalización de la tragedia que le tocó vivir a millones de peruanos y peruanas. Libros como el examinado contribuyen a mantener la memoria para que se pueda

1 Véase sobre este tema Aguirre (2011).

reconocer y distinguir las diferencias entre opciones políticas legítimas de cambio de aquellas que no respetan la vida y la democracia.

## REFERENCIAS

Aguirre, C. (2011). Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica*, 35(1), 103-139. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2813>

## CÉSAR VALLEJO: UN POETA DEL ACONTECIMIENTO (2021)

Víctor Vich. Editorial Horizonte.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5600>

Paolo de Lima

Universidad de Lima

He pensado distintas maneras de empezar esta reseña de *César Vallejo: un poeta del acontecimiento* de Víctor Vich. La primera consiste en decir que cuando tuve el libro en mis manos (y de acuerdo con esa distancia desconfiada que en esta cuarentena, al palparlas, mantenemos con las cosas que recién acceden a nosotros) lo que inicialmente hice fue hojearlo y concentrarme en varios de los poemas de Vallejo (unos cuarenta) incluidos en el libro. Retomé mi relación de siempre con Vallejo acercándome a sus imágenes y voz poderosas. Y así, por ejemplo, un verso de su poema “Los desgraciados”, “La nación reciente del estómago”, pasó a formar parte de un texto que me encontraba escribiendo sobre poesía, nación y bicentenario.

Una segunda manera de empezar esta reseña es comentar sobre este libro de cuando todavía no era un libro. Es decir, tal y como Mariátegui nos cuenta en la “Advertencia” de sus *7 ensayos* a propósito de Nietzsche, que hay libros que nacen y se organizan de una manera espontánea e inadvertida, y no intencional y deliberada. Este es el caso. En los últimos cinco años, Vich ha venido disertando en diferentes universidades de las dos Américas sobre los contenidos de *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*. Ha presentado, a su vez, algunos adelantos en diversas publicaciones (sin dejar de mencionar que ya en el 2014 seleccionó con el título de *Camino hacia una tierra socialista* los escritos de viaje de Vallejo por Francia, Rusia, España y otros países). Incluso tuve el placer de publicar, en abril del 2018 en la revista *Unidiversidad* de la Universidad Autónoma de Puebla —en un dossier sobre poesía que aborda, desde un enfoque gastrocrítico, la relación entre hambre y poesía en el Perú del siglo xx—, su ensayo “Vallejo: dos poemas sobre tener hambre”, en el que Vich analiza los poemas “La cena miserable” y “La rueda del hambriento”. En octubre de ese mismo año, Vich reproduciría este texto como parte de uno de los trece capítulos de su libro *Poetas peruanos del siglo xx. Lecturas críticas*, en el que recurre a una serie de referencias teóricas que serán retomadas en *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*: Adorno, Agamben, Althusser, Eagleton, Jameson, Lacan, Rancière, los eslovenos Slavoj Žižek y Alenka Zupančič y, por supuesto, Alain Badiou, de quien proviene el concepto de acontecimiento mencionado en el título de Vich. Por último, “Vallejo [así, sin el César]: un poeta del acontecimiento” fue el título precisamente del ensayo que Vich publicó en el 2019 en el cuarto volumen de la *Historia de las literaturas*

en el Perú, dedicado a la *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo xx*.

Una tercera manera de empezar mi reseña es comenzar por hablar del autor. Advirtamos que nos encontramos frente a uno que se viene expresando de manera constante desde inicios de este siglo XXI con obras que forman parte de nuestro repertorio cultural. Vich llega a nosotros con dos libros breves que destacaron de inmediato por su nítido perfil discursivo. *El discurso de la calle*, del 2001, es un acercamiento antropológico y reporteril (reporteril al modo de un Jorge Eslava adentrándose en el universo de los niños de la calle para escribir su relato ficcional *Navajas en el paladar*) desde la crítica cultural a los cómicos ambulantes de la plaza San Martín, como manera de reflexionar sobre oralidad y lucha discursiva frente a los dominios hegemónicos de la ciudad letrada. Luego, *El caníbal es el otro*, del 2002, consiste en una visión crítica desde lecturas amplias de la noción de lo literario (novelas, testimonios, discursos políticos trasvasados al verso). Estas perspectivas amplias y dinámicas han seguido guiando e incrementando los registros discursivos de la obra de Vich, así como los focos de su análisis. Menciono también su libro del 2013, *Voces más allá de lo simbólico*, en el que ofrece un análisis de doce voces poéticas de las décadas del sesenta al noventa (desde Luis Hernández a Lorenzo Helguero) a partir de una reflexión lacaniana sobre lo real expresado en el verso. Y, por último, tenemos su libro del 2015, *Poéticas del duelo*, en el que ausculta a través de once ensayos las funciones que el arte peruano (pintura, canciones, retablos, fotografías, caricaturas, cine, *performance*) ha estado cumpliendo como parte de la memoria nacional posconflicto armado interno. Vich ha venido dando forma, pues, en estas dos décadas, a una voz propia distintiva y reflexiva. Y considero que esta voz se cimienta en César Vallejo: un poeta del acontecimiento, pues Vich enhebra su visión como lector a la organización por capítulos de su libro. Voz y visión fluyen de manera consistente en la lectura, pues se trata de un libro excelentemente bien escrito, cuyo discurso y explicación fluye, está muy bien concatenado, muy bien narrado, en suma.

Y aquí quiero introducir a Roland Barthes, a quien Vich considera como un “maravilloso crítico”. En su libro de 1966, *Crítica y verdad*, en el que refuta las críticas severas y venenosas del catedrático de la Universidad de La Sorbona, Raymond Picard, contra lo que por entonces se denominaba *la nueva crítica*, entre cuyos exponentes se encontraban Lucien Goldmann y el propio Barthes, y apelando al novísimo concepto de obra abierta, lanzado el año anterior por Umberto Eco en su célebre obra homónima, Barthes sostiene que las evaluaciones van cambiando, las obras se van revisando con el paso del tiempo. Siguiendo ahora al novelista Le Clézio (Premio Nobel del 2008), Barthes sostiene que ya no hay poemas ni relatos, que solo existe la escritura. Lo cito:

El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o de valor, sino únicamente por cierta *conciencia de habla*. Es escritor aquel para quien el

lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza. Han, pues, nacido libros de crítica, ofreciéndose a la lectura según las mismas vías que la obra propiamente literaria, aunque sus autores no sean, por *status*, sino críticos, y no escritores. Si la crítica nueva tiene alguna realidad, esta se halla, no en la unidad de sus métodos, sino en la soledad del acto crítico, como un acto de plena escritura. (Barthes, 1966, p. 48)

En esa línea, *César Vallejo: un poeta del acontecimiento* es precisamente un libro que produce gusto y placer al leer, pues Vich amalgama la filosofía de sus referentes teóricos a su manera de entender los poemas de Vallejo desde una perspectiva política que apela constantemente a la complicidad del lector, creando así un espacio compartido. En ese sentido, garantizo al lector una lectura placentera y de hondo pensamiento crítico. Como Vich mismo ha dicho sobre la poesía de Vallejo, ella es pedagógica, siempre está preguntándose cómo transmitir una verdad. Y lo propio puede afirmarse sobre la escritura crítica de Vich.

Pues bien, una vez expresado todo esto, paso a comentar directamente el contenido del libro para resumir su organización buscando desde el modelo del resumen una aproximación al discurso ideológico planteado por Vich. Empiezo por hablar del libro, ahora sí.

En primer lugar, *César Vallejo: un poeta del acontecimiento* inicia con un estupendo epígrafe del propio Vallejo: “Me han confundido con mi llanto”, con el cual Vich marca claramente la diferencia de visión y tono que va a realizar a través de la idea del acontecimiento respecto a ese Vallejo con la mano en el mentón, el poeta del “Hay golpes en la vida tan fuertes... yo no sé”, el poeta adolorido, del llanto, como un eterno Paco Yunque llorando agachado por siempre. Lo que el libro de Vich va a plantear es justamente el otro lado, el lado del Vallejo brindando al futuro, del lado de la vida, que siente posible y viva la utopía y la construye en su poesía.

Los capítulos del libro (siete en total) siguen una secuencia en cierto sentido progresiva y dialéctica. Cada uno toma como base el análisis de un corpus de poemas, entre seis y ocho en total. Así, en los tres capítulos iniciales accedemos primero a los elementos conceptuales que guían su rumbo crítico. En “La ética de lo real”, Vich ausculta los poemas XIII, LXXIII (*Trilce*), “Voy a hablar de la esperanza”, “Nómina de huesos”, “Considerando en frío, imparcialmente...”, “Traspié entre dos estrellas” y “Me viene, hay días...” (*Poemas humanos*). Siguiendo a Lacan, Badiou y Župančič, explica dicha ética como una que reconoce que “el sujeto se encuentra habitado por una negatividad inherente y que por eso está escindido” (p. 14). La ética de lo real está relacionada con el prójimo, “sobre todo aquel que ha quedado excluido del sistema” y quien “traza una poderosa demanda ética” (p. 53). Vallejo politiza el dolor, se pregunta por sus “causas y condiciones” y no es un autor “neutral”, dado que “toma posición y se siente orgulloso de ello” (pp. 14-15).

En el segundo capítulo, "La crisis del lenguaje", Vich analiza los poemas LV, XLIV (*Trilce*), "Quiero escribir, pero me sale espuma" (*Intensidad y altura*), "Un hombre pasa con un pan al hombro", "Y si después de tantas palabras" y "La paz, la avispa, el taco" (*Poemas humanos*). Aquí Vich destaca cómo Vallejo constata "el *impasse* que traba a toda representación" desde una poesía del asombro ante la insuficiencia de las palabras para "nombrar la totalidad de la experiencia humana" (pp. 78-79).

En el tercer capítulo, "La parte sin parte", Vich analiza los poemas "La rueda del hambriento", "Parado en una piedra", "Existe un mutilado", "Acaba de pasar el que vendrá", "Los mineros salieron de la mina" (*Poemas humanos*) y "Los mendigos pelean por España" (*España, aparte de mí este cáliz*). Aquí Vich observa cómo la poesía de Vallejo "se sintió comprometida con la opción de politizar el dolor humano" al nombrar "sus causas" y representar "los efectos que el dolor provoca en quienes han quedado colocados como los restos del sistema social" (p. 83). Como explica Vich, "la opción incesante de Vallejo por capturar algo de lo excluido solo tenía sentido si pudiera servir para reconfigurar el 'orden simbólico', el lenguaje mismo, el 'reparto de lo sensible', el crudo sistema de la opresión social" (p. 111).

En el capítulo cuarto, "Un poeta que anuncia el acontecimiento", Vich analiza los poemas LXXV (*Trilce*), "Hallazgo de la vida", "Oye a tu masa", "Los desgraciados", "Confianza en el antejo, no en el ojo" y "París, octubre 1936" (*Poemas humanos*). Aquí Vich se acerca a la tesis de su libro al señalar que Vallejo "es un poeta del acontecimiento", dado que "se esfuerza por dar cuenta de una experiencia de verdad que ha interrumpido el mundo y que puede comenzar a transformarlo" (p. 113). A través del análisis de estos seis poemas, Vich sostiene que estos "animan a prepararse para la llegada de la revolución" y que ello "implica cuestionar el orden establecido y afirmar aquella verdad de la que no se puede dudar" (p. 136).

En el capítulo quinto, "El acontecimiento-comunismo" (lo que vendría a ser la verdad nueva), Vich analiza los poemas "Ágape", "La cena miserable" (*Los heraldos negros*), XIV (*Trilce*), "Los nueve monstruos", "Algo te identifica con el que se aleja de ti" (*Poemas humanos*), "Himno a los voluntarios de la República" y "Batallas" (*España, aparte de mí este cáliz*). Aquí Vich afirma que Vallejo "entendió al comunismo como la posibilidad de reconciliar al hombre con la historia, con la naturaleza y consigo mismo" (p. 137).

En el capítulo sexto, "Las causas perdidas", Vich analiza los poemas "Va corriendo, andando, huyendo", "Transido, salomónico, decente", "Despedida recordando un adiós", "Hoy me gusta la vida mucho menos" (*Poemas humanos*), "Cuidate, España, de tu propia España", "Solía escribir con su dedo grande en el aire", "España, aparte de mí este cáliz" y "Masa" (*España, aparte de mí este cáliz*). Aquí Vich constata que "el sujeto de la poesía de Vallejo es, también, un sujeto de la voluntad"; una poesía en la que "el ser humano puede hacerse parte de una verdad universal y afirmarla con compromiso", puesto que Vallejo



“apostó por ella y entendió que la verdad podía estar articulada con un vasto conjunto de posibilidades políticas” (p. 187).

En el capítulo final, de conclusión, “El arte político más allá de la muerte”, Vich concluye afirmando que en su poesía Vallejo “no le rehúye a la afirmación y, desde ahí, abre el espacio poético para mostrar una verdad de la que no se puede dudar”, una verdad que es la de “la idea comunista entendida como horizonte político, como la necesidad urgente de retomar el control sobre el mundo y de construir una sociedad justa e igualitaria” (p. 221). Vich, pues, a lo largo de su libro ha constado “dos fundamentos centrales en la poesía de Vallejo”: “la ética de lo real y el testimonio del acontecimiento”, donde el primero “es una ética que teoriza la falta que escinde lo simbólico para, desde ahí, construir una verdad, una política, una respuesta, una ‘fuerza impulsora de desear’”, como diría Žižek (p. 223), y el segundo “afirma al comunismo como un horizonte político que debe continuar dando forma a las luchas en el mundo; una fuerza que nunca debe renunciar al intento por transformar el presente” (p. 225).

Esta última afirmación guarda relación con la siguiente expresión que Vich apunta en la introducción del libro: “Muchas de las imágenes poéticas de Vallejo apuntan a nombrar aquello que desborda lo dado y que se ha quedado sin lugar” (p. 14). Esto me lleva al libro de Alain Badiou, *Una descripción sin lugar. Políticas del arte contemporáneo*, aparecido el 2020 en Lima, casi paralelamente al libro de Vich. Badiou afirma que “toda obra de arte, en especial cada obra en el arte contemporáneo, es una descripción sin lugar” (p. 21). Vich coincide con esta visión del arte de nombrar aquello que no tiene lugar. Badiou (2020) afirma que Vallejo es un poeta comunista, que todo idioma tiene un poeta comunista, y es también lo que Vich plantea. En su libro, el filósofo francés, en una conferencia sobre “Poesía y comunismo” brindada en la ya mencionada Universidad de La Sorbona de París, parte de la constatación de que casi todos los idiomas han dado poetas comunistas (sus ejemplos son el chileno Pablo Neruda, el francés Paul Éluard, el turco Nâzim Hikmet y nuestro compatriota César Vallejo). Concretamente, sobre Vallejo remite a su poemario de “muy hermoso título” *España, aparta de mí este cáliz*, en particular el “Himno a los voluntarios de la República”, para demostrar que “existe evidencia del comunismo por medio del poema” (p. 71). En esa línea de reflexión se encuentra precisamente Víctor Vich en su examen de la poesía de César Vallejo. Y su revaloración pasa por el forzoso énfasis comunista de la mano de un pensador de la talla de Alain Badiou.

## REFERENCIAS

- Badiou, A. (2020). *Una descripción sin lugar. Políticas del arte contemporáneo*. Meier Ramírez.
- Barthes, R. (1966). *Critique et vérité*. Éditions du Seuil.

## **CAPITALISMO DE PLATAFORMAS (2018)**

Nick Srnicek. Caja Negra.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5602>

**Fernando García Blesa**

*Universidad de Lima*

*Queda claro que pedir privacidad al capitalismo de vigilancia o reclamar para que se ponga un fin a la vigilancia comercial en internet es como pedirle a Henry Ford que haga a mano cada uno de sus Ford T.*

(Zuboff, como se citó en Srnicek, 2018, p. 94)

El capitalismo ha tenido, desde su surgimiento, un rol central en la historia de la humanidad. Uno de los factores que explica este fenómeno es la capacidad que este posee para reinventarse según las diversas circunstancias históricas que la humanidad ha atravesado. El capitalismo, entendido no solo como sistema económico, sino como orden simbólico, tiende a reestructurarse ante las crisis: nuevos significantes, nuevos medios, nuevas tecnologías, nuevas maneras de organización, nuevos tipos de trabajo y nuevos mercados emergen para crear nuevas formas de acumular capital.

En el presente libro, Nick Srnicek desarrolla la tesis de que el capitalismo avanzado del siglo XXI se basa en la extracción de datos como nueva materia prima en un nuevo espacio, la plataforma, que se posiciona como un poderoso modelo de negocio que responde a la necesidad de una infraestructura para detectar, grabar y analizar data.

El primer capítulo del libro analiza minuciosamente tres momentos de la historia reciente del capitalismo que explican y han preparado las condiciones para el capitalismo digital: la respuesta a la recesión de los años setenta, que marca el inicio del desplome de la rentabilidad de las manufacturas en las economías avanzadas; el *boom* y la caída de los años noventa, cuya principal consecuencia fue el establecimiento de una política monetaria laxa; y, finalmente, la respuesta a la crisis del 2008. Asimismo, en esta sección, los principales planteamientos del autor afirman que hay elementos del capitalismo, como la competencia y la búsqueda de ganancia, que siguen siendo estructurales en el mundo. Sin embargo, señala que, desde la década de 1970, se cambiaron los modelos de empleo seguro por el trabajo flexible y los modelos de negocio austeros. Finalmente, Srnicek agrega un factor adicional, el empleo; en un contexto con altos índices de desempleo a largo plazo y una caída del ahorro personal, muchos trabajadores contemporáneos

quedaron fuera del empleo formal tradicional, vulnerables a situaciones de explotación por necesidad de ingresos.

En el segundo capítulo, el más extenso del libro, Srnicek desarrolla su propuesta conceptual y explica las diferentes plataformas presentes en el capitalismo digital. Afirma que, en lugar de tener que construir un mercado desde cero, una plataforma proporciona la infraestructura básica para mediar entre diferentes grupos, lo que le da ventaja sobre modelos de negocio tradicionales. Además, al posicionarse a sí misma entre usuarios, se constituye como el terreno sobre el que estos se relacionan y desarrollan sus actividades, lo que les permite no solo documentarlas y acceder a más datos, sino controlar las estructuras de las interacciones.

Adicionalmente, Srnicek señala que las plataformas tienen una tendencia a la monopolización, pues siempre buscan ganar más usuarios, y suelen utilizar subvenciones cruzadas; es decir, una rama de la compañía reduce el precio de un servicio o producto —incluso lo proporciona gratis—, pero la otra rama sube los precios para cubrir las pérdidas. En este capítulo aborda las siguientes plataformas: las publicitarias, las industriales, las de productos y las austeras.

Sobre las plataformas publicitarias, afirma que los datos extraídos pasaron de ser una manera de mejorar los servicios a volverse una manera de recolectar ingresos por publicidad. Por ejemplo, Google y Facebook siguen siendo casi completamente dependientes de este tipo de ingresos: en el primer trimestre del 2016, el 89 % de los ingresos de Google y el 96,6 % de los de Facebook provenían de anuncios. La web 2.0 está basada más en contenido generado por usuarios que en vidrieras digitales y en interfaces multimedia antes que en texto estático. Esto da pase a que en la economía digital converjan la vigilancia y la actividad lucrativa, lo que lleva a que se hable de “capitalismo de vigilancia”.

Por otra parte, las plataformas industriales son aquellas que se conocen como la internet de las cosas (*Internet of Things*). En su nivel más básico, la internet industrial incluye la inserción de sensores y chips de computadoras en el proceso de producción y de rastreadores en el proceso de logística, todos vinculados entre sí. Sin embargo, ahora también se monitorea la actividad del usuario. En vez de depender de grupos focales o encuestas, los manufactureros esperan desarrollar nuevos productos y diseñar nuevos dispositivos sobre la base del uso de datos extraídos de productos ya existentes, lo que posibilita la *customización* masiva. El autor anota que, por ejemplo, la empresa de gas natural licuado de General Electric ya está recolectando tantos datos como Facebook.

En relación con las plataformas de productos, Srnicek afirma que son quizá uno de los medios más importantes a través de los cuales las empresas intentan recuperar la tendencia a cero costos marginales en algunos bienes. En el caso musical, luego de la caída de las disqueras por las descargas gratuitas, los servicios de suscripción

aumentaron la cantidad de usuarios de 8 a 41 millones entre el 2010 y el 2014, y se posicionaron como la fuente de ingresos más importante de la música digital. Por otro lado, las plataformas *on demand* no están afectando solo al *software* y a los bienes de consumo, sino a la manufactura. Por ejemplo, la industria de los motores de reacción fue pionera en fabricación aditiva. Para evitar el ingreso de mucha competencia, Rolls-Royce introdujo el modelo de bienes como servicios, mediante el cual las aerolíneas no compran el motor, no son propietarias, sino que pagan por el acceso. A su vez, Rolls-Royce proporciona el mantenimiento y los repuestos. La conservación de la propiedad les permite introducir sensores en sus productos para acumular datos, combinarlos con información del tráfico aéreo, del clima y, de esta manera, tener mayor conocimiento sobre el desempeño de sus productos para asegurar su ventaja competitiva contra los competidores y desarrollar nuevos modelos.

Finalmente, se encuentran las plataformas austeras, que reciben esta denominación debido a que no son propietarias de activos tradicionales, pero son dueñas del activo más importante: la plataforma de *software* y análisis de datos. Estas se caracterizan por la subcontratación de sus trabajadores, la tercerización y deslocalización del trabajo. Adicionalmente, presenta el caso de Uber, una plataforma austera construida sobre otras plataformas, pero que cuenta con datos críticos que le permiten identificar a los conductores que trabajan en otros aplicativos y, en China, si acuden a protestas.

El autor concluye esta sección afirmando que el capitalismo se ha apoderado de los datos, y que la plataforma se ha convertido en un medio de control y dominación. En esta línea, las grandes plataformas no son solo propietarias de la información, sino dueñas de las infraestructuras de la sociedad. A su vez, esto ha hecho que emerjan plataformas especializadas en la gestión de datos que controlen las industrias: predominan sobre la fabricación, la logística y el diseño, ya que ponen el espacio básico en el que estas operan.

En el tercer y último capítulo, Srnicek plantea que, debido a su tendencia inherente a la monopolización y la centralización de datos, las plataformas buscan desarrollar mecanismos para excluir a sus competidores: aplicativos que solo funcionan con Android, servicios a los que es obligatorio suscribirse a través de Facebook, etcétera. De esta manera, propone tres tendencias principales que están en proceso de configuración en el capitalismo digital: (1) el aumento del alcance de la extracción y análisis de datos; (2) la focalización de las metas corporativas de crecimiento en un segmento de actividad central; y (3) la canalización de datos a plataformas aisladas. La primera consiste en extender el alcance de la extracción y análisis de datos, que explica las inversiones en la *Internet of Things*, pues registran los comportamientos diarios, así como los avances en *hardware*, cuya finalidad es aumentar la velocidad de procesamiento y desarrollar ventajas internas sobre los competidores. La segunda tendencia consiste en que las compañías buscan expandirse alrededor de un segmento central de actividad,

que escapa a las divisiones tradicionales entre competidores, cadena de suministro o conglomerados, sino que actúan como conexiones que buscan ubicarse en posiciones clave de plataformas, como la incursión de Google y Apple en los sistemas operativos o las batallas por las interfaces. La última tendencia esbozada por el autor consiste en la canalización de la extracción de datos hacia plataformas aisladas, como es el caso de Facebook, que busca evitar que los usuarios tengan que abandonar su ecosistema, es decir que los usuarios vean noticias, videos e historias; envíen mensajes, audios; y compren productos.

Srniczek termina su obra alertando que las desigualdades existentes en ingresos y riqueza se replicarán cada vez más en desigualdades de acceso. Ante esto, asevera que el Estado tiene el poder para combatir las plataformas, no solo desde la acción reguladora: el autor aboga por la creación de plataformas públicas, de propiedad de la ciudadanía y controladas por ella. En este sentido, anota que cualquier esfuerzo o iniciativa de cambio debe comprender el funcionamiento de las plataformas, pues la sociedad es cada vez más dependiente de ellas.

Esta estimulante obra resulta de lectura obligatoria para todo profesional de la sociedad contemporánea, ya sea que pertenezca a la academia o al mundo corporativo, pues presenta un análisis exhaustivo de la nueva gran infraestructura social: la plataforma. Sin duda, la pandemia del coronavirus ha acelerado de manera inimaginable el desarrollo del capitalismo digital, forzando la migración de casi la totalidad de la actividad humana a las plataformas, que ahora cuentan con una cantidad soñada de datos: desde compras de supermercado y menús de restaurantes, hasta sesiones de clase y audiencias judiciales.

## **¿CÓMO APRENDEMOS? UNA APROXIMACIÓN CIENTÍFICA AL APRENDIZAJE Y LA ENSEÑANZA (2020)**

Héctor Ruiz Martín. Editorial Graó.

doi: <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2021.n6.5601>

**Mónica Lucía Soto del Águila**

*Universidad de Lima*

Supe de la existencia de Héctor Ruiz Martín por los azares y algoritmos de Twitter. No podía ser de otra manera, tomando en cuenta el contexto actual. Después de leer algunos de sus hilos sobre aprendizaje, metacognición o autorregulación, no dudé en sumergirme en un libro (versión digital) que desde el título prometía una explicación rigurosa sobre ese proceso complejo que es el aprendizaje.

El texto se centra en lo relativo a los procesos de enseñanza y aprendizaje, haciendo referencia todo el tiempo a estudios científicos sobre estos y aportando conclusiones concretas de aquello que se puede asegurar o no sobre la base de los resultados.

Es una escritura extensa pero amena y fácil de leer, con un lenguaje ágil y muchos ejemplos cotidianos con los cuales es sencillo relacionarse. Ruiz Martín parte de la idea de que aprender es un instinto, algo que hacemos de manera espontánea a partir de nuestras experiencias; es algo que nuestro cerebro hace permanentemente. Sin embargo, cuando se trata de aprendizajes con mayor carga cognitiva, vinculados a la memoria semántica o a un cambio conceptual, ya no es tan fácil asimilar y recordar lo que se aprende. La enseñanza es, entonces, el procedimiento complementario que se entiende como el modo más efectivo de promover el aprendizaje significativo y duradero.

Encontramos un libro dividido en cinco bloques que, valorativamente, van apareciendo cada vez más interesantes y cercanos para la labor del docente. El mensaje para quien enseña (en cualquier nivel educativo) es claro: "En clase podemos dedicar el tiempo que tenemos a enseñarles todo lo posible, o podemos dedicarlo a ayudarles a aprender todo lo posible" (p. 95).

El primer bloque habla sobre cómo la ciencia ha obtenido los fundamentos científicos que deben ser tomados en cuenta para comprender el proceso de enseñanza y aprendizaje, así como algunas precauciones frente a estos. Los sesgos cognitivos, el método científico, la estadística y su aporte (así como la clave de su interpretación) son descritos con precisión en su relación con el aprendizaje.

El segundo bloque explica con detalle la memoria, sus tipos y características, cómo se organiza y construye. Ruiz Martín deja muy clara la trascendencia de la memoria

en general, pero resalta el rol de la memoria de trabajo en particular. Llega a afirmar, basado en los estudios de Alloway y Alloway, que “la capacidad de la memoria de trabajo podría ser mejor predictor del éxito académico que el cociente intelectual” (p. 214).

Haciendo referencia a la teoría de la carga cognitiva de Sweller, reconoce el papel crucial de la memoria de trabajo en el aprendizaje y asume sus limitaciones. En resúmenes cuentas, afirma que “para aprender es importante no saturar la memoria de trabajo” (p. 211). Como docentes, debemos hacer algunos malabares con los tres tipos de carga cognitiva que pueden saturar la memoria de trabajo de un estudiante: regular la carga cognitiva intrínseca (propia del objeto de aprendizaje), reducir la carga cognitiva ajena (intrusión de elementos triviales) y optimizar la carga cognitiva relevante (el proceso de relacionar lo nuevo con lo que ya conocemos). Suena complicado, pero felizmente Ruiz Martín describe en el texto, a manera de listado de *tips*, acciones concretas que podemos realizar en el aula para lograr el éxito con estos malabares.

En este bloque también proporciona luces sobre los tres procesos esenciales de la memoria (codificación, almacenamiento y evocación), cuestionando cómo la mayoría de veces las clases se centran en la codificación o el almacenamiento, pero no en la evocación, que suele ser el fin último del aprendizaje: que los estudiantes recuerden aquello que aprendieron en nuestra asignatura. Y es paradójico, pues justamente la evocación como estrategia es la que según el autor nos brinda mayores posibilidades de éxito al estudiar. Tendemos a sentirnos seguros repitiendo o releendo la información, pero pocas veces hacemos el esfuerzo de explicarla. Intentar recordar, explicar (a uno mismo o a otro) o practicar lo aprendido sin consultar las fuentes requiere esfuerzo voluntario y consciente. Este esfuerzo le manda a nuestro cerebro un mensaje directo: “Esto es importante”, y le facilita realizar conexiones que la próxima vez hagan menos complicada la evocación. En definitiva, mayor probabilidad de recordar lo que aprendimos o, mejor dicho, de aprender de verdad.

El tercer bloque analiza los factores socioemocionales del aprendizaje. Aquí encontramos el análisis de la motivación y dos factores que la determinan, como el valor subjetivo que le damos al objeto de estudio (valorar lo que se aprende) y las expectativas del aprendiz sobre sus resultados (creer que somos capaces de aprenderlo). Es interesante encontrar el respaldo científico que demuestra cómo la motivación afecta al aprendizaje y el rendimiento, pero también cómo lo que el estudiante aprende y logra afecta a su motivación. Nuevamente, el libro nos provee de una lista de *tips* precisos, en este caso, de acciones concretas que, según el análisis de la evidencia científica, incrementan la motivación del alumno. Todo esto debe ser sumado al apoyo del entorno y un elemento central como las interacciones sociales que le dan sentido al aprendizaje cooperativo:

El diálogo nos obliga a evocar nuestras ideas, a contrastarlas y a conectarlas con nuevas ideas. También nos obliga a reflexionar sobre ellas, estructurarlas y darles

sentido. En definitiva, el diálogo es una manera barata y efectiva de llevar a cabo las acciones que más nos permiten aprender. (p. 396)

Sobre emociones, el autor concluye que las emociones fuertes, sean positivas o negativas, dificultan el razonamiento y desbordan la memoria de trabajo; de ahí la importancia de la autorregulación emocional para un estudiante.

El cuarto bloque apunta, justamente, a la autorregulación en el aprendizaje, proceso que Ruiz Martín describe como la clave del éxito para cualquier aprendiz. Se habla de autorregulación tanto cognitiva como emocional: la metacognición que nos permite aprender a aprender de manera eficaz y autónoma, a través de una serie de habilidades concretas; y el control de las emociones regulando la experiencia física y psicológica que generan, o modificando su expresión externa.

Este apartado deja bastante claro que los estudios científicos apuntan a que la capacidad de autocontrol está correlacionada positivamente con el éxito académico y social a lo largo de la vida, por lo que es algo que se debe buscar constantemente.

El bloque cinco habla de aquello que, como docentes, nos atañe directamente, pues son

las tres principales acciones que constituyen la enseñanza: el proceso de instrucción (cuando propiamente emplazamos a los estudiantes a aprender), el *feedback* o retroalimentación (cuando proporcionamos información sobre su progreso e indicaciones sobre cómo mejorarlo) y la evaluación (cuando valoramos el desempeño alcanzado). (p. 504)

La lectura de este bloque debería ser obligatoria para cualquier profesional que piense ejercer la docencia en alguno de sus niveles. Cualquier resumen o idea principal de este apartado sería insuficiente para reseñar el contenido de este y su valor.

El libro finaliza recogiendo y derribando los principales mitos pseudocientíficos sobre el aprendizaje, como aquel que habla de un hemisferio cerebral dominante, el que afirma la existencia de los estilos de aprendizaje o el que nos dice que aprovechamos solo el 10 % del potencial de nuestro cerebro.

Con referencias a autores clásicos de la psicología educativa como Piaget y los procesos de asimilación y acomodación, Vygotsky y la zona de desarrollo próximo o Bartlett y los esquemas, el autor logra enmarcar las investigaciones más recientes y reveladoras como la teoría de mentalidades (*mindset*) de Dweck o el *grit* de Duckworth.

El libro es muy riguroso y sustentado científicamente en cada afirmación, pero a la vez es entretenido y de lectura fácil de seguir. Lo más importante es que lleva al lector (docente) a replantearse escenarios en su propia práctica educativa, cuestionar metodologías y mejorar formas de promover el aprendizaje: ¿estoy haciendo las preguntas



correctas en clase?, ¿estoy evaluando la comprensión o la memorización de corto plazo?, ¿estoy dando suficientes espacios para la evocación?, ¿las actividades que planteo en clase aportan al aprendizaje significativo conectado con conocimientos previos de los estudiantes?, ¿promuevo la mentalidad de crecimiento? Estas son solo algunas de las muchas cuestiones que quedarán pendientes al lector para una autoevaluación futura.

En conclusión, es un texto interesante que aporta datos y acciones concretas que pueden ser llevadas al aula de manera prácticamente inmediata. Imprescindible lectura para quienes pretendan basar el ejercicio de la docencia en lo que dice la evidencia científica sobre el aprendizaje y no solo en cuestiones empíricas.

## **EL BUFÓN SE ARRELLANA EN EL TRONO. VERDAD, POSVERDAD Y DEMOCRACIA (2021)**

Sebastián García Marengo. Tambo de Papel Editores.

**Alonso Rabí do Carmo**

*Universidad de Lima*

En los últimos años la práctica periodística, diversas actividades mediáticas y la construcción de discursos políticos se han visto afectadas no solo por la cada vez más creciente difusión de noticias falsas o afirmaciones falaces y sin sustento, sino también por una de sus consecuencias más visibles: el advenimiento de la posverdad. El abierto desinterés por la verdad y la intención manipuladora caracterizan a los emisores de discursos públicos basados en la posverdad.

Sin embargo, no son los únicos actores en este escenario donde campea la desinformación en sus más variadas formas. Los individuos encuentran también una identificación con ideas, postulados y formulaciones que coinciden con su propio universo emocional, lo que les facilita esquivar cualquier tarea de verificación, cruce de datos o cuestionamiento de la información recibida, algo que los estudiosos llaman a secas el “sesgo de confirmación”.

Sebastián García Marengo, diplomático de carrera y escritor, ha calado finamente en el terreno de la posverdad, poniéndolo en el contexto de una de sus víctimas más visibles: la democracia. La posverdad puede provocar daños irreparables en el tejido de cualquier democracia, el “único sistema que garantiza que las personas accedan a información abierta, objetiva e independiente que les permita proteger su integridad e intereses, y plantear, de manera libre, demandas a las autoridades” (p. 13).

El daño surge de la posibilidad de establecer hechos alternativos, mundos paralelos en los que algunos medios, algunos políticos y personas, sean estas influyentes o no, no se preocupan mínimamente por emitir datos ciertos o comprobados rigurosamente, pues esa información tiene su origen en una dudosa premisa según la cual cada uno elige los hechos que más se acomodan a uno mismo o mejor calzan con su agenda ideológica, haciendo eco de que, parafraseando a Ferraris, “la verdad era una metáfora pasada de moda y que el medio era más importante que el mensaje” (p. 19).

El capítulo 1 lleva como título “¿Por qué la democracia necesita la verdad?”, donde se plantea la necesidad de contrarrestar el flujo de desinformación con mecanismos de verificación que puedan alertar a los ciudadanos ante la presencia de potenciales agentes de posverdad y desinformación. El hecho de que sean los propios medios y

algunas instituciones las que dispongan de recursos para este fin habla por sí solo de la urgencia de combatir estos hábitos informativos dañinos. La idea central de este capítulo no es que las democracias requieran de “la verdad como ideal trascendente, sino la existencia de un compromiso con la búsqueda de la verdad factual. Por tanto, no nos referimos a una verdad dictada o revelada por el poder, sino a un empeño semejante al del científico” (p. 26).

El capítulo 2 lleva el encabezado “El concepto posverdad y sus descontentos”, donde se aclara el origen y sentido del término *posverdad*, así como su estrecha vinculación, más allá del ámbito individual, con algunas maniobras de manipulación social y política. No debe olvidarse que los regímenes autoritarios se basan en estrategias que privilegian la mentira como herramienta de control y dominio. Contra quienes intentan restar importancia a la palabra, incluyendo a algunos notables intelectuales como Steven Pinker, García Marengo sugiere que denunciar la existencia de la posverdad no es un acto resignado, sino la afirmación de la creencia en los hechos para contrarrestarla.

El capítulo 3, titulado “Tridente posverdadero: desinformación, propaganda y populismo”, examina la manera en que el populismo en todas sus variantes saca provecho de la deformación de la verdad, no solo posicionando las emociones muy por encima de los hechos, sino construyendo, a partir de eso, el discurso político. Y si por desidia uno quisiera situar estas prácticas en el mundo en desarrollo, habría que decirle que la foto no está completa, que es en el mundo desarrollado donde estas maneras discursivas y estos pseudotratamientos informativos han tenido una preponderancia enorme. Baste para ello dos de los ejemplos analizados en este capítulo: el Brexit y las elecciones americanas que dieron como ganador a Donald Trump. En América Latina, Jair Bolsonaro se llevaría todas las palmas.

El capítulo 4, “Las fuentes de la posverdad”, intenta sintetizar el cúmulo de condiciones que convergen o se dan cita para favorecer la aparición de la posverdad. Narcisismo, hiperconsumo, banalidad, entretenimiento mediático elevado a la radicalidad más grosera, autosatisfacción, en fin, lo que Vargas Llosa llamó, discusión aparte, la “civilización del espectáculo”, tiene una parte crucial en el origen de la posverdad. A eso hay que sumar la entronización de la mentira como herramienta de hacer política. El advenimiento de la era digital, por cierto, supone también un dolor de cabeza, en la medida en que es poco probable filtrar los ríos de información y desinformación que inundan las redes sociales cada día. No es menos peligroso, señala el autor, que hayan surgido medios cuya tarea consiste esencialmente en decir a sus audiencias lo que estas desean escuchar, proyectando exponencialmente los códigos de la posverdad. “Las fuentes de la posverdad son múltiples. Su surgimiento se relaciona con el desprestigio del discurso político y el desencanto de los grandes relatos que motivó una reacción narcisista hacia el consumo y la exacerbación de la emocionalidad” (p. 96).

El volumen se cierra con un último capítulo (“La amenaza de lo ultrafalso para la democracia”) que de alguna manera retorna al capítulo inicial, poniendo sobre la mesa el hecho de que la posverdad y sus manifestaciones representan un constante peligro contra las democracias, un peligro alentado, la mayor parte de las veces, por sectores ultraconservadores o marcados por algún radicalismo ideológico. En este punto, la práctica del *deep fake* es uno de los riesgos más difíciles de sortear, dada su capacidad de viralización y su galopante falsedad. Como señala García Marengo, “en un contexto así, el ganador será quien fabrique la mejor mentira” (p. 106).

Las conclusiones ofrecen cuatro alternativas de combate a este caos informativo. La primera alternativa es la educación emocional y una agresiva cultura de verificación; la segunda, comenzar a emplear el derecho como arma para combatir la desinformación; la tercera, empoderar y estimular, de todas las formas posibles, las buenas prácticas periodísticas; y, finalmente, responder al empleo de tecnología para la creación de posverdad y hechos alternos con tecnología para la comprobación. Ardua tarea la que les espera a nuestras sociedades.

# DATOS DE LOS AUTORES

---

## **LEOPOLDO ORTIZ**

Ingeniero de Sistemas por la Universidad Nacional de Ingeniería. Magíster en Administración por la Universidad del Pacífico. Tiene veinte años de experiencia en la gestión y liderazgo de proyectos y servicios basados en tecnologías de la información para la industria de la comercialización masiva de productos de belleza. Desde el año 2017 se dedica a la docencia en la Universidad de Lima y en la Universidad del Pacífico. Sus áreas de interés profesional actuales son la innovación educativa y el desarrollo organizacional. Apasionado por la música, el cine, el fútbol, la historia y la ciencia ficción.

## **CAROLINA LOVÓN CUEVA**

Filósofa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magíster en Educación por la Universidad de San Martín de Porres y licenciada en Educación por la Universidad Pedro Ruiz Gallo. Es docente de los cursos Temas de Filosofía en la Universidad de Lima e Introducción a la Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Investigadora de Historia de la Filosofía y Estética, forma parte del grupo de investigación de Lenguas y Filosofías del Perú (LFP) de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de esta misma casa de estudios. Tiene interés en temas de discurso, género y desigualdad social. Practica y promueve el desarrollo de la pedagogía de la danza y movimiento.

## **LUCIANA AGOSTINI**

Licenciada en Psicología por la Universidad de Lima. Magíster en Educación con mención en Dificultades de Aprendizaje por la Pontificia Universidad Católica del Perú. En la actualidad colabora activamente en el Programa de Consejería del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima, en la que se desempeña también como docente.

### **JORGE FLORIÁN**

Licenciado en Psicología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Tiene estudios de maestría en Neurociencia y Educación por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Se desempeña como docente del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima, donde imparte la asignatura Desarrollo Personal y Social, y es activo colaborador del Programa de Consejería.

### **JOHNNY GUTIÉRREZ**

Licenciado en Psicología por la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Realizó estudios de posgrado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la especialidad de Psicología Clínica. Obtuvo el título de magíster en Psicología Clínica y de la Salud por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Actualmente realiza estudios de doctorado en Psicología en la Universidad Femenina del Sagrado Corazón (Unifé). Participa activamente del Programa de Consejería del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima, donde ejerce también la docencia.

### **JESSICA JASMÍN OCHOA MADRID**

Licenciada y magíster en Lingüística por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su tesis de maestría fue premiada en el 2019 por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la mencionada casa de estudios, donde cursa estudios de doctorado en la misma especialidad. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de Lima. Dicta los cursos Semántica y Lingüística Textual. Es coordinadora del grupo de investigación Lectura y Cognición (Lecog). Sus proyectos de investigación giran en torno a temas de análisis del texto, semántica y pragmática. Ha participado en diversos proyectos de investigación andina e hispánica. Entre sus publicaciones se encuentran *Aspectos del léxico en la juventud chalaca* (2018).

### **MARTIN CAMPS**

Magíster en Bellas Artes por la Universidad de Texas y doctor en Estudios Hispánicos de la Universidad de California. Actualmente es profesor de la University of the Pacific en Stockton, California, donde también es director de Estudios Latinoamericanos. Entre sus libros más recientes se encuentran *La sonrisa afilada: Enrique Serna ante la crítica* (2018), *Dialogues on the Delta: Approaches to the City of Stockton* (2018) y *Transpacific Literary and Cultural Connections Latin American Influence in Asia* (en coautoría con Jie Lu, 2020). Ha publicado más de treinta ensayos académicos en revistas especializadas como *Hispanic Journal*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, así como capítulos en varios libros sobre autores como Roberto Bolaño, Oswaldo Reynoso, Gabriel García Márquez y José Revueltas. Asimismo, ha escrito seis libros de poesía, entre ellos: *Extinción de los atardeceres* (2009) y *Los días baldíos* (2015), y

la novela *Horas de oficina* (2014). Ha traducido los libros *Rainbows at Seven Eleven* (2016), de Luis Arturo Ramos, y *Parque Industrial: novela proletaria* (2016), de Patrícia Galvão.

### ALEJANDRO SUSTI

Poeta, narrador, investigador y editor. Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Johns Hopkins, en Estados Unidos. Actualmente ejerce la docencia en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado, entre otros, los poemarios *El río imaginado* (2012, Copé de Plata), *Bajo la mancha azul del cielo* (2018, Copé de Bronce) y *Un reloj derramado en el desierto* (Premio Internacional de Poesía “Rubén Darío” 2020); los libros de narraciones *Staccatos* (2014), *Aspavientos* (2016) y *La otra orilla* (2019, Premio José Watanabe). Como investigador, es autor de *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy* (2018) y *La ciudad sin límites: Lima en la narrativa peruana del siglo xx* (2021). Es editor de la obra de Sebastián Salazar Bondy, *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura [1945-1965]* (2014), *Lima la horrible* (2014 y 2021), *La ciudad como utopía. Artículos periodísticos sobre Lima [1953-1965]* (2016) y *La odisea del libro en el Perú* (2021).

### AMAL AIT NANI

Magíster en Literatura y Lingüística Hispánicas por la Universidad Hassan II de Casablanca, Marruecos. Posee el título profesional de profesora de ELE. Ha publicado diversos artículos de su especialidad en revistas y libros. En el 2009 ganó el Premio de Innovación Didáctica María Zambrano con el artículo “Enseñanza y aprendizaje de ELE en las zonas rurales”. Entre sus publicaciones más recientes está “Nación, territorio y territorialidad en *Las imprecaciones* de Manuel Scorza”, en el libro *Golpe, furia, Perú: poesía y nación* (2021), editado por Paolo de Lima. Es miembro e investigadora del laboratorio de investigación Marruecos y el Mundo Ibérico e Iberoamericano del Departamento de Estudios Hispánicos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de Ain Chock de Casablanca. Además, es miembro de la Asociación de Cine Mediterráneo y Derechos Humanos (ARMCDH) en Marruecos. Actualmente cursa un doctorado en Lenguas y Culturas del Mundo Ibérico e Iberoamericano en la Universidad Hassan II. Sus intereses de investigación incluyen literatura peruana, memoria, sociología y derechos humanos.

### JUDITH PAREDES MORALES

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Licenciada en Educación por la misma casa de estudios y licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha egresado del Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Directora del Círculo de Investigación de Literatura Latinoamericana “Oswaldo Reynoso” (Cillor). Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Nacional

Federico Villarreal, en la Universidad Tecnológica del Perú y en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle. Ha publicado el libro *Sucesos de escritura* (2013), donde analiza dos novelas de Mario Bellatín. Además, ha participado en las antologías poéticas *La palabra como arma. Repensando el 8M en poesía* (2020), *Voces sin encierro* (2021) y *Miércoles 69* (2021).

### **SELENCO VEGA JÁCOME**

Escritor y magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente se desempeña como docente de la Universidad de Lima, donde forma parte del Grupo de Investigación Retórica, Literatura y Cultura. Ganó el Premio Nacional de Literatura 2019 con *El japonés Fukuhara*, libro de cuentos dedicado a la memoria de su padre.

### **CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN**

Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana. Miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y catedrático de la Universidad de Lima y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido conferencista en Santiago de Chile, Porto Alegre, Nueva York, Madrid, Salamanca, Burdeos, Porto, Roma, Florencia, Siena, Bérgamo, Rímini y Zúrich. Ha publicado diversos ensayos y estudios sobre poesía peruana y latinoamericana, como *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* (2010), *Sujeto, metáfora, argumentación* (2011), *César Moro, ¿un antropófago de la cultura?* (2012), *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014), *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016) y *El viaje a través de la palabra. Antología de ensayos (1990-2015)* (2016), entre otros libros.

### **EDITH PÉREZ OROZCO**

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Magíster en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Alas Peruanas. Bachiller y licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Federico Villarreal, y con título en segunda especialidad en Docencia Universitaria y Superior (2017) por la Universidad Nacional Federico Villarreal. Ha publicado el libro *Racionalidades en conflicto: cosmovisión andina (y violencia política) en "Rosa Cuchillo" de Óscar Colchado Lucio* (2011), y coeditora de *Cuadernos urgentes/1 Augusto Higa Oshiro* (2015), de *Cuadernos urgentes/2 Julián Pérez Huarancca* (2018), de *Cuadernos urgentes/3 Cronwell Jara* (2019) y de *Cuadernos urgentes/4 Marcos Yauri Montero* (2021); y editora de *Cuadernos urgentes/5 Enrique Rosas* (2021). Realiza trabajos de investigación relacionados con la narrativa andina contemporánea, la violencia política y la docencia universitaria.



# ÉTICA EDITORIAL

---

*En Líneas Generales* pone en práctica elevados estándares éticos en su quehacer académico y editorial. Los textos publicados en nuestra revista se someten al proceso de arbitraje de pares ciegos, con el objeto de brindar garantías sobre los contenidos ofrecidos en cada edición. Para ello contamos no solo con un Comité Editorial conformado por destacadas personalidades de las humanidades, sino también con colaboradores internos y externos de reconocida trayectoria académica.

*En Líneas Generales* suscribe los principios del acceso abierto al trabajo académico. Todo usuario tiene la posibilidad de utilizar, descargar, distribuir, imprimir o enlazar el contenido de nuestras ediciones sin permiso de la institución, los editores o el autor, siempre y cuando se trate de un uso lícito. Todo material aparecido en nuestra revista adquiere de inmediato el carácter de acceso libre y abierto. Advertimos que *En Líneas Generales* no realiza ningún tipo de cobro por la descarga de sus artículos.

Agradeceremos, en los casos en que esto sea posible, que se cite la fuente.

Las reglas de escritura y citación de nuestra revista se ciñen a lo establecido en el *Manual de estilo de la APA*.

# NORMAS DE PUBLICACIÓN

---

*En Líneas Generales* acepta trabajos de investigación, anticipos de libros académicos, ensayos, artículos y reseñas bibliográficas en todas las áreas vinculadas a las humanidades, incluyendo, naturalmente, temas de las asignaturas vigentes del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima.

Asimismo, aceptamos colaboraciones tanto internas como externas. Cada convocatoria es de carácter abierto y queda cordialmente invitado a enviar sus colaboraciones para revisión editorial todo docente o investigador en humanidades en actividad dentro y fuera del Perú.

Para ello, es necesario observar las siguientes reglas:

1. El artículo debe ser enviado en formato Microsoft Word 2013 o versiones posteriores.
2. El tamaño de la página es A4 y el texto debe estar justificado a ambos lados.
3. El autor debe incluir una ficha biobibliográfica donde consigne toda su información académica relevante (estudios, filiación académica actual y publicaciones).
4. El título del artículo debe consignarse en español y en inglés.
5. Debajo del título del artículo el autor consignará su nombre completo, la filiación académica y el correo electrónico correspondiente.
6. El texto debe incluir un *abstract* de no más de 250 palabras, presentado igualmente en español e inglés, incluyendo las palabras clave.
7. El cuerpo principal del texto debe presentarse en Times New Roman o Arial 12 puntos, con un interlineado de 1,5.

8. La citación, la bibliografía y las notas al pie se ciñen a lo establecido en el *Manual de estilo de la APA*.
9. No existe una extensión mínima o máxima para los trabajos enviados, pero se sugiere, de modo general, que los textos tengan entre 12 y 15 páginas. En el caso de las reseñas bibliográficas, estas no deben exceder las 1200 palabras.
10. Si los originales contienen fotografías o reproducciones de obras pictóricas, estas se entregarán en un archivo aparte, en extensiones TIFF o JPG, en 300 píxeles de resolución. Si contienen gráficos, cuadros, dibujos, flujogramas, etcétera, estos deben entregarse igualmente en un archivo aparte y en el programa original en que fueron creados.
11. En *Líneas Generales* no aceptará ningún trabajo en cuyo proceso de revisión se haya detectado plagio, copia desautorizada u otras formas de apropiación ilícita de la propiedad intelectual.

# CONVOCATORIA EN LÍNEAS GENERALES

---

Edición 7 (primer semestre del 2022)

## Dossier: Centenario de *Trilce*, de César Vallejo

El próximo año se cumplen cien años de la aparición de *Trilce*, de César Vallejo, texto clave en la tradición de la poesía moderna hispanoamericana y uno de los hitos de la estética y la vanguardia universal. *Trilce* es, en realidad, la puerta de entrada al año 1922, que es de enorme importancia en el terreno histórico y cultural de nuestro país. A propósito de este centenario, invitamos a remitir artículos y ensayos sobre los siguientes temas:

1. La poesía de vanguardia en el Perú y América Latina
2. Significado y trascendencia de *Trilce*, de César Vallejo
3. El apogeo de la doctrina y la estética del indigenismo
4. Los proyectos nacionales y la discusión de la nación (Riva Agüero, Víctor Andrés Belaunde, Basadre, Mariátegui, Haya de la Torre)
5. Vínculos culturales transatlánticos (vanguardia en España y América Latina)
6. La recepción del surrealismo en el Perú
8. Las grandes revistas de vanguardia
8. Las mujeres y la vanguardia: Magda Portal
9. La Patria Nueva de Leguía y sus proyectos culturales

## Sección Ensayos

La revista sigue abierta a todas las disciplinas comprendidas en el Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima.

Todo artículo será sometido a revisión.

El número incluye, como en cada edición, la sección de reseñas bibliográficas.

Para mayor información, en este enlace puede consultar nuestras normas de publicación: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/enlineasgenerales/norpub>

### **EDUCACIÓN Y PANDEMIA**

Una reflexión sobre el proceso de adaptación a la pandemia en la educación

Uso de pausas activas en la modalidad de enseñanza virtual para promover el bienestar emocional en jóvenes universitarios durante el periodo de pandemia

### **CUESTIONARIO**

El COVID-19 y la salud de los jóvenes

Tres preguntas a la psiquiatra  
Liliana Alva

### **CULTURA**

Las representaciones simbólicas de la mujer en

La nostalgia prístina y la vulnerabilidad de las trabajadoras domésticas en *Roma*, de Alfonso Cuarón

### **LITERATURA**

El barrio como vestigio del pasado en la narrativa peruana moderna: *Barrio de broncas*, de José Antonio Bravo, y *Final del Porvenir*, de Augusto Higa

Violencia política y memoria restaurativa en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza

El devenir del deseo. Análisis de *En busca de Aladino*, *El goce de la piel*

y *Capricho en azul*, de Oswaldo Reynoso

Un acercamiento a la visión del amor en la poesía de Carlos López Degregori: el caso de "Asunta" de *Cielo forzado*

La argumentación en *Valses y otras falsas confesiones*, de Blanca Varela

Diamela Eltit: categorías metafóricas, interacción comunicativa y memoria en *El Padre Mío*

### **ENTREVISTA**

Entrevista a Juan Villoro / Apuntes para un elogio del ornitorrinco

### **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS**

*Ríos de sangre. Auge y caída de Sendero Luminoso* (2021), de Orin Starn y Miguel La Serna

*César Vallejo: un poeta del acontecimiento* (2021), de Víctor Vich

*¿Cómo aprendemos? Una aproximación científica al aprendizaje y la enseñanza* (2020), de Héctor Ruiz Martín

*Capitalismo de plataformas* (2018), de Nick Srnicek

*El bufón se arrellana en el trono. Verdad, posverdad y democracia* (2021), de Sebastián García Marengo