

# *Notas sobre prácticas culturales e identidades en el Perú*

Juan C. Godenzzi, Sebastián Ferrero y Catherine Poupeney Hart  
(editores)



## **TINKUY**

### **BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE**

#### **Nº 23– 2015**

© 2015, Section d'Études hispaniques  
Département de littératures et de langues du monde  
Faculté des arts et des sciences  
Université de Montréal

**ISSN 1913-0481**

**Dirección**

Juan C. Godenzzi

**Comité editorial**

Nicolas Beauclair

Juan C. Godenzzi

Ana Belén Martín Sevillano

Leonardo Ordóñez

Enrique Pato Maldonado

Catherine Poupeney Hart

*Tinkuy* cuenta con una versión impresa (ISSN 1913-0473)

y una versión electrónica (ISSN 1913-0481)

<http://www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications.html>  
[revista.tinkuy@gmail.com](mailto:revista.tinkuy@gmail.com)

## CONTENIDO

Nota de los editores.....	4
MARGARITA PRÁXEDES MUÑOZ: <i>E PLURIBUS UNUM</i> O HACIA UNA REPÚBLICA UNIDA Lady Rojas Benavente .....	5
ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD, EL SALÓN LITERARIO DE JUANA MANUELA GORRITI (1876-1877), UN LABORATORIO PARA PENSAR LA NACIÓN PERUANA Y LA IDENTIDAD AMERICANA Danaé Michaud-Mastoras.....	20
LA SEGUNDA NOVELA DE GAMALIEL CHURATA: IDENTIDAD ANDINA Y EL TEJIDO INTERTEXTUAL William Keeth .....	33
DISCURSO COSMOPOLÍTICO INDÍGENA EN LOS ANDES: ASOCIANDO “COSMOÉTICA” Y POLÍTICA CONTEMPORÁNEA Nicolas Beauclair.....	44
EL CINE COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN DE UNA MEMORIA EN <i>LA TETA ASUSTADA</i> José R. Paredes Dávila.....	58
Sobre los autores .....	74

NOTA DE LOS EDITORES

Este número de *Tinkuy* recoge algunas de las ponencias presentadas en el Coloquio Internacional de Estudios Peruanos, *Empires et nations du Pérou. Continuités et ruptures*, realizado en Montreal, del 24 al 27 de abril 2013. Este evento contó con el apoyo del *Conseil de Recherches en Sciences humaines du Canada*, así como del Departamento de literaturas y lenguas del mundo, de la Facultad de artes y ciencias y del Rectorado de la Universidad de Montreal. Expresamos a todos ellos nuestro agradecimiento.

Las contribuciones del presente volumen se sitúan en el dominio textual, ya sea literario o cinematográfico, y giran en torno de la construcción de la nación y de la identidad peruana. Constituyen notas perspicaces sobre el siglo XIX o el momento actual que dejan entrever las fracturas profundas y violentas de la sociedad peruana, pero también sus intentos de recomposición.

Juan C. Godenzzi, Sebastián Ferrero y Catherine Poupeney Hart  
Montreal, septiembre de 2015

## MARGARITA PRÁXEDES MUÑOZ: *E PLURIBUS UNUM* O HACIA UNA REPÚBLICA UNIDA

Lady Rojas Benavente  
*Concordia University, Montreal*

---

¡El eterno pupilaje que pesa sobre la mujer,  
me pareció una desigualdad indigna,  
pero sancionada por los hábitos y la ley!  
Trinidad María Enríquez, “Al bello sexo de Lima.”  
*El Semanario del Pacífico* 71 (19 octubre 1878)

### *Resumen*

Este artículo analiza los enunciados, argumentos y las relaciones del sujeto de la enunciación de *Mis primeros Ensayos*, que reúne 16 textos, y el feminismo de *La evolución de Paulina*, *Novela sociológica* de la intelectual peruana Margarita Práxedes Muñoz. La importancia radica en su aporte ideológico por la democracia nacional cuando critica el atraso político del Perú, a pesar del inicio preindustrial, debido a tradiciones religiosas y rémoras del colonialismo fundacional en plena crisis pos-independentista y pos-guerrera del siglo XIX. Su proyecto se apoya en el positivismo evolucionista de Augusto Comte para conseguir la unidad republicana de ciudadanos libres y educados, subrayando su profundo interés en la cuestión equitativa de los géneros. Por ello denuncia la discriminación social, económica e intelectual que impedía que las mujeres accedieran al estudio, a las ciencias y a los empleos. Exploramos también otro aspecto gnoseológico y cultural de significación, la incursión de la autora en el debate abierto sobre un feminismo anticlerical y antidogmático.

### *Palabras clave*

ensayos políticos, novela feminista, república pos-independentista.

---

A pesar de los cambios epistemológicos en el campo de la crítica literaria sobre la lectura, el análisis y la discusión de la literatura hispanoamericana del siglo XIX, todavía resulta insuficiente el conocimiento que tenemos de la ensayística y de la narrativa de escritoras peruanas pertenecientes a la Generación de 1870, que vivieron en la sombra de las dos más estudiadas: Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner. Necesitamos escuchar sus voces, reflexiones y propuestas, conocer sus acciones y legitimar su contribución cultural y política de autoras ignoradas que se implicaron en el destino de su nación en medio de presiones internas e internacionales. Entre otras, consideramos por su visión dialógica, democrática y libertadora a María Nieves y Bustamante, Leonor Espinoza Menéndez, Delia Colmenares de Fiocco y Margarita Práxedes Muñoz.

Justamente para colaborar con la dinámica de la hermenéutica sobre las literatas latinoamericanas, recupero en esta investigación parte de la obra de Margarita Práxedes Muñoz<sup>1</sup>, una intelectual feminista que se interroga, en ensayos de corte científico, cultural, político y de género, y en *La evolución de Paulina, Novela sociológica* (1893, 1897)<sup>2</sup>, sobre la historia y el rumbo de las mujeres, el destino del Perú y del continente americano, en un ambiente en plenas tensiones nacionales y fronterizas por el conflicto armado unido con Bolivia contra Chile en la Guerra del Pacífico. La ensayista se pregunta, ¿podrán los dirigentes políticos llevar a cabo y realizar el desafío del *E Pluribus Unum* integrando a toda la gente en una república democrática que acabe con el sistema de subordinación en todos los aspectos de la nación e instaure la justicia social y la igualdad entre hombres y mujeres? El proyecto de vida libertaria y científica, la injerencia directa en la actividad política y la obra literario-social de Práxedes se apoyan en tres fuentes. Primero, en los razonamientos de la tradición griega que vislumbra la libertad democrática en la unión de sus ciudadanos; segundo, en la ideología del positivismo filosófico de Auguste Comte con el fin de superar, como lo propone en su novela, “las añejas leyes del periodo colonial” y poner fin al “tradicionalismo religioso y político” que engendran ignorancia, esclavitud y negación del libre pensamiento; y tercero, en los alcances del feminismo científico y laico.

La reciente reedición del libro *Mis primeros Ensayos* (Práxedes 2012), hecha por el investigador Christian Fernández, permite que accedamos a dieciséis textos, material que la joven periodista y bachiller en Artes y Ciencias en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1890, publicó en conjunto en Argentina hace 120 años con el prólogo de M. J. Madueño, escrito en Santiago de Chile en 1895<sup>3</sup>. En la introducción al libro, Fernández considera que “Margarita Práxedes Muñoz, es una de las más importantes escritoras, intelectuales y líderes de lo que se podría llamar el feminismo peruano de fines del siglo XIX y principios del XX no sólo en el Perú, sino también en Chile, en donde vivió por unos cuatro o cinco años, y en Argentina, en donde vivió por catorce años, desde 1895 hasta el 21 de enero de 1909 en que murió” (Fernández 2012: 9).

El planteamiento introductorio de género que la estudiante Práxedes hace en su tesis de graduación en Ciencias Naturales, “La unidad de la materia o identidad substancial de los reinos inorgánico y orgánico”, vislumbra la posición feminista y anticlerical que afirmará a lo largo de su vida, producción literaria y obra social. En primer lugar, el exordio no solamente llama la atención y prepara el ánimo del decano y catedráticos universitarios que la escuchan, sino que elabora el preámbulo con discernimiento y razonamiento por la equidad de género. Su incursión “en este recinto consagrado a la augusta enseñanza de la verdad”, la autoriza a “saludar alborozada la aurora esplendente de esa civilización que, pulverizando los tronos y emancipando las conciencias, ha rehabilitado la poética mitad del humano linaje, emancipándola de la más odiosa de las servidumbres: la ignorancia” (Práxedes 2012: 66). De entrada, sus afirmaciones metafóricas reconocen el lugar clave que ocupa la Universidad, centro pedagógico y civilizador de donde emana la orientación ideológica independiente de

<sup>1</sup> Según Christian Fernández (2012) sigue vigente la polémica sobre el año de su nacimiento: 1848, 1862 o una fecha entre ambos años y sobre su formación médica para la cual recibió una beca del Presidente Andrés Bello en Cádiz en 1890. Alicia Itatí Palermo (2005), de la Universidad Autónoma del Estado de Toluca, la considera una de las dos médicas extranjeras en “Mujeres profesionales que ejercieron en Argentina en el siglo XIX”.

<sup>2</sup> La novela se publicó primero en 1893 en la Imprenta Cervantes de Santiago de Chile y la segunda edición en Buenos Aires en 1897. Consulto esta última.

<sup>3</sup> Corresponde a la Casa editora de la Revista Nacional de Buenos Aires de 1902.

sus miembros a favor de la juventud, sin que el sexo, la raza o la clase de sus educandos sean impedimentos a su realización. La trasmisión de la verdad corresponde al plano político cuando usa la metáfora “pulverizando los tronos” que cierra el fin del gobierno monárquico y absolutista; por extensión se entiende también el sistema colonial, porque repite el verbo emancipar y su sinónimo rehabilitar. La isotopía del grupo nominal que se opone a la libertad y al crecimiento humano se sintetiza en la expresión elocuente y global, “la más odiosa de las servidumbres: la ignorancia”, que sintetiza bien la causa, la manifestación y el efecto colonialistas del estancamiento del país y de las mujeres.

Desde el principio, el discurso ensayístico académico no tradicional de Práxedes presenta las cualidades que José Miguel Oviedo en *Breve ensayo hispanoamericano* (1991) señala del género, como un “delicado compromiso entre el análisis y la intuición, entre el lenguaje expositivo y el metafórico, entre el conocimiento objetivo y la percepción íntima” (Oviedo 1991: 12); por eso el estilo se conjuga “a medias entre el discurso filosófico y las formas propias de la poesía” (Oviedo 1991: 15). En el segundo párrafo, la ensayista peruana revaloriza la humanidad creadora y artística del género femenino, enfoca en su capacidad imaginaria, mental, ética, racional y sensibilidad estética. Justifica la necesidad de que la mujer a través de la ciencia participe en el presente y futuro de la civilización para transformar su posición de subalterna, dándole poder mediante el saber,

Nacida la mujer para concebir y realizar la belleza, no podía dejar de ser su patrimonio la verdad, y si bien no le ha sido dado obtener los primeros lauros en las conquistas del pensamiento, la ciencia enriquece hoy su entendimiento y robustece su razón, ensanchando su horizonte para mejor realizar su importantísimo destino. (Práxedes 2012: 66)

En el tercer párrafo, presenta el contexto favorable a su incursión en el debate y dice “merced a ese movimiento intelectual de nuestro privilegiado siglo, puedo tener el alto honor de ocupar vuestra atención” (Práxedes 2012: 66). Se refiere a la teoría evolucionista sobre la que expone el tema de la unidad de la materia y su desarrollo científico apoyándose en fundamentos epistemológicos que transformaron la visión tradicional del mundo. Como bien sostiene Fernández, “si analizáramos su tesis desde un punto de vista actual no sería considerada una contribución original, sino que cabría dentro del campo de estudio denominado historia de la ciencia” (Fernández 2012: 28). No obstante, constatamos que Práxedes es una de las primeras mujeres que confronta posiciones misóginas y tradicionales mediante argumentos científicos de la biología, y cuestiona también cánones ideológicos discriminatorios en la sociedad así como prejuicios sexuales y sexistas sobre las mujeres. Mencionemos la valentía y el aplomo revisionistas en sus discursos con los que defiende, hechos observables y demostrados por los “concienzudos naturalistas” de la tesis de la evolución “de nuestro origen”, que no coincide con la versión religiosa del Génesis. Llega a la conclusión objetiva de que “la Teología nada tiene que ver con las Ciencias de la Naturaleza” (Práxedes 2012: 77). Su posición racional, científica y laica la lleva a desafiar retóricamente cualquier otra teoría que supere la que ella y colegas proponen demostrable:

El deseo de ilustrarme únicamente ha guiado mi pluma y al exponeros sinceramente mis ideas, puedo aseguraros que a pesar de mis arraigadas convicciones y mi especial cariño a la hipótesis transformista, yo abandonaré siempre que se me mostrase otra que diera una más satisfactoria explicación de las leyes que rigen el Universo. (Práxedes 2012: 78)

Esa gran apertura e inclusión a los auditores y su devoción al conocimiento que no se vuelve absoluto ni dogma, revela un yo con voz propia y segura del saber, su personalidad y afición liberadas del peso de prácticas religiosas que impidieron que otras intelectuales de

su época se atrevieran a cuestionarlas y/o se rebelaran abiertamente contra sus cadenas y limitaciones como lo hizo Práxedes. En otros ensayos, el sujeto de la científica objetiva continúa abriendo puertas a las jóvenes estudiantes que hacen parte de nuevas generaciones confrontadas con los convencionalismos sexistas y no fundados de su inferioridad y atraso. En “Estudios Antropológicos Ángulo Facial y Ángulo Esfenoidal”, la investigadora afirma que “El cerebro, [es el] asiento de las altas facultades de la inteligencia” (Práxedes 2012: 90) y a través de la observación constata uno de los argumentos biológicos en contra de los falsos científicos que aseguraban la minusvalía de las mujeres,

que si en los pueblos incultos, abandonada a sólo sus esfuerzos, la débil mitad del género humano consigue elevar su nivel intelectual a mayor altura del hombre, este hecho acredita que la Naturaleza no le regaló menos dosis de fósforo que al sexo fuerte; antes, por el contrario, parece que aún en este particular don, fue como en los demás, generosamente pródiga. (Práxedes 2012: 93)

Con gran ironía estilística y un lenguaje juguetón, la voz magistral de Práxedes expone la falsa dicotomía entre el sexo débil y el fuerte, muestra la equivalencia física en cuanto al funcionamiento del cerebro de la mujer y del hombre, inclusive en grupos humanos con menos desarrollo histórico y refuerza la idea comprobada por la praxis de que “la actividad es condición indispensable del incremento de éstos [los órganos]”. No solamente corrige la plana a los conservadores patriarcas que velan y excluyen sistemáticamente a las mujeres, sino que concluye su posición científica e histórica con una perspectiva feminista en el párrafo final del ensayo,

No nos admira, pues, según esto, que el sexo masculino supere al femenino en las altas esferas de la inteligencia, pues la verdad científica y las consiguientes luchas para alcanzarla que constituyen la gimnástica intelectual, han sido hasta aquí de su exclusivo patrimonio, y sólo debido al movimiento de las ideas, a la ley irresistible del progreso y al inmenso desarrollo de la ciencia en nuestros días, es que se ha visto obligado a abrirle las puertas del magnífico templo de Minerva a ese ser cuya sin igual ternura y amor, están para él única y exclusivamente consagrados, a ese ser que si tanto ansió coronar sus sienes con el inmarcesible laurel del sabio, también cifrará su dicha en adornar con ese mismo laurel, el glorioso pedestal del que *ella* proclamara sin vacilar, el *Soberano* del planeta. (Práxedes 2012: 93-94)

Al destacar la igualdad mental y la universalidad de la razón como aptitudes y dones inherentes de la naturaleza humana que evolucionan gracias al ejercicio, la ensayista con el deíctico plural, “nos”, incluye al lector para que no pierda de vista las diferencias culturales a lo largo de la historia que han marginalizado a las mujeres. La figura mitológica de Minerva, sin embargo, da el tono al cambio en el siglo XX porque asienta su esplendor desde la cuna de las civilizaciones greco-romanas, como la diosa de la sabiduría nacida de la cabeza de Júpiter, patrona de las artes – música, poesía, artesanía –, las ciencias y la medicina, el comercio y la magia. Al mismo tiempo, presenta la complicidad tácita de las mujeres en la veneración que mostraron ante los hombres, a pesar de que fueron expulsadas del campo científico y del área pública. La ensayista pone el énfasis en su discurso que debe ser escuchado y en su perspectiva optimista del futuro, explora así la isotopía del poder de la inteligencia que se relaciona directamente al progreso y las luchas que van de la mano con los descubrimientos científicos. Asocia también el espacio sagrado del Templo a las ideas y al símbolo del laurel del sabio que dejarán de ser centro y privilegios únicos de los hombres, en la medida en que las mujeres entren al campo del saber, expongan su punto de vista y participen abiertamente en los debates sociales.



Cabe preguntarse si el impulso de las ideas evolucionistas permite que las mujeres tomen conciencia de su poder intelectual, asistan a los centros educativos y compartan sus conocimientos científicos con miembros de la comunidad peruana como lo hace Práxedes. Es evidente que las mujeres artistas, pedagogas y feministas modernas, desde fines del siglo XIX y las contemporáneas en el siglo XX, se organizan y exigen que la sociedad y el Estado reconozcan la igualdad y legalicen los derechos legítimos de las mujeres a la educación superior, la profesionalización y el acceso a la vida civil. No obstante, a las batallas de las peruanas intelectuales por conseguir justicia y equidad, muchos hombres respondieron con burla, las reprimieron y las quisieron constreñir a patrones tradicionales de los géneros. Un escrito anónimo aparecido en *La Gaceta Judicial*, titulado, “Trinidad M. Enríquez” manifiesta ese contexto mezquino y maldiciente, “Pocas personas habrán sufrido tanto como Trinidad M. Enríquez: calumniada, insultada, apuró hasta las heces la hiel de la amargura” (20-10-1891, 2; citado por Ramos y Baigorria 2005: 78).

De acuerdo a Francesca Gargallo, coordinadora de *Antología Latinoamericana sobre Feminismo*, varios defensores del positivismo – “el filósofo positivista Horacio Barreda”, un confeso misógino, y los “dictadores iluminados como Porfirio Díaz en México y el Doctor Francia en Paraguay” –, planificaron y llegaron “a atacar duramente los postulados del feminismo, y en particular de sus sostenedores de sexo masculino” por “el profundo miedo a las transformaciones políticas, siempre asociadas a la pérdida del orden – y a los cambios sociales que el feminismo propugnaba al reivindicar la ciudadanía de las mujeres –” (Gargallo, 2009: 27). Empezarían los reveses y golpes desde el poder de arriba para las mujeres combatientes y conscientes de su valor y dignidad moral, que se opusieron al status quo y defendieron los derechos humanos fundamentales para pensar, estudiar, trabajar, ingresar en la vida pública y ser parte integral de la nación que no era democrática. En ese ambiente opresivo y agresor, varias mujeres – Margarita Práxedes Muñoz, Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara y María Jesús Alvarado Rivera – abogaron por el acceso al saber intelectual, y se pusieron en la vanguardia del movimiento feminista en el Perú.

Dos militantes tienen gran influencia en Práxedes por su actuación política, ideas laicas, luchas nacionales y posición independiente sobre la mujer liberada. El primero es el escritor anarquista Mariano José Madueño, soldado de la Guerra del guano y militar rebelde que se opone al centralismo capitalino del dictador Nicolás de Piérola. El intelectual Madueño conoce a la profesional Práxedes en Chile, prologa con “Cuatro palabras” el libro *Mis primeros Ensayos*, subraya su intercambio discursivo con “la limeña científica” (Madueño 2012: 41) y la reconoce dirigente del movimiento feminista por su “firmeza indoblegable”, estudios y constancia para graduarse en Ciencias. La aprecia colocándola “[e]ntre las mujeres que han proclamado más enérgicamente y con mejor éxito esa emancipación en Sud América” (Madueño 2012: 40). De acuerdo a Práxedes, la ciencia constituye una de las vías educativas y laborales para que la mujer mejore su condición y preste un servicio a la nación. En ese mismo sentido, Madueño proclama, apoyándose en el paradigma de Práxedes, que “la medicina será el arte por excelencia de la mujer en el porvenir así como la cirugía será el arte por excelencia del hombre” (Madueño 2012: 39).

Práxedes mantiene contacto epistolar cuando el librepensador Madueño parte a España después de su estancia en Argentina. Según Oswaldo Holguín Callo, una de las obras de Madueño, “Problemas americanos. Confederación de la América Latina” (1908) “[es un] conjunto de artículos sobre la conveniencia de configurar una gran nación política a partir de la gran nación cultural que era América Latina, vale decir que matizaba el plan bolivariano”

(Holguín 2008). Práxedes comparte esa visión continental que diseñaron José de San Martín y Simón Bolívar y su implicación laboral en las repúblicas de Chile y Argentina le dieron alas para creer en una América sólida y libre, independiente y unida. A partir de su profesión científica y latinoamericanista, Práxedes expresó la utopía de una nación peruana democrática que conformara la confederación soñada por los libertadores. Alineada en la ideología positivista propone que

el dictador no tendría los medios de transformarse en tirano pues carecería del ejército para imponer su autoridad [...]. Las funciones de la autoridad civil quedarían sumamente reducidas en el régimen positivo. Tan solo se limitarían a la administración de las rentas nacionales y a la conservación del orden público. Un verdadero inmenso poder surgiría entonces y la soberanía popular no sería, como hoy, un irrisorio mito. (Práxedes 1896: F. 1, 11; cit. por De Lucía 2009)

Estas ideas vertidas en sus escritos posicionan a Práxedes en las temáticas abordadas por otros escritores en el contexto histórico nacional y continental. Según Antonio Sacoto en *El indio en el ensayo de la América española*, “[e]l ensayo en Hispanoamérica es la forma más cabal y definitiva del pensamiento. En él vemos el conflicto del hombre y la tierra; en él vemos los conflictos de civilización y barbarie; los dictadores, caudillos y tiranos. Allí encontramos los conceptos de “teocracia” y “democracia”; las lacras como el militarismo y el caciquismo y el clero” (Sacoto 1981:19). Aclaro, sin embargo, que la perspectiva positivista y democrática de Práxedes no se imbuje del fatalismo ni del anticapitalismo de ensayistas como el manifestado por el argentino Manuel Ugarte en *Enfermedades sociales* (1906), o del racismo y determinismo darwiniano del boliviano Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* (1909). Al contrario, el vanguardismo feminista de sus ideales justicieros, el positivismo esperanzador y el sentido republicano del concepto de “soberanía popular”, animan a que la polémica pensadora Práxedes exija transformaciones políticas nacionales, educacionales y equitativas. Denuncia también la tara política en “Las revoluciones en la América latina y sus funestas consecuencias”, y avizora “la regeneración y la reforma en un sentido verdaderamente republicano y social” que den garantías legales para combatir “el militarismo corruptor” y la “servidumbre de la ignorancia, que paraliza nuestro organismo social” (Práxedes 2012: 109-110), porque impiden la fraternidad de los ciudadanos y la unidad entre los pueblos.

Por la interdisciplinaridad de su pesquisa intelectual, Práxedes contextualiza los eventos históricos, capta el desarrollo de las ciencias y sus objetivos humanistas y difunde las ideas positivistas en América hispana. La idea del progreso relacionado al sistema democrático y republicano se agudiza cuando Práxedes denuncia con fervor el asesinato del Presidente Manuel Pardo y Lavalle el 16 de noviembre de 1878, en tres ensayos “Luto nacional” (53-55), “Al pie de la tumba” (56-58) e indirectamente en “Momentos de Meditación” (59-61). La escritora traza con énfasis y pasión “los artículos de nuestro credo democrático” que evaluamos, no sin antes subrayar el contexto violento del entramado político y su posición pacífica como intelectual. En “Luto nacional”, la profesional abomina el homicidio porque, primero, siente admiración por “el gran financista, el tribuno elocuente, el sabio legislador, el infatigable obrero del progreso” (Práxedes 2012: 53), “el celoso propagandista de la instrucción pública; el reorganizador de nuestras escuelas y Universidades” (Práxedes 2012: 58) que, entre otras acciones en bienestar de las mujeres excluidas de la educación, en 1874 reconoció el derecho al estudio universitario de Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara para obtener una profesión. En segundo lugar, Pardo fue el primer presidente civil peruano que a través de elecciones ganó en 1872 el poder gubernamental contra el equipo conservador de caudillistas y militares – en ese momento perdió el coronel José Balta –, que emplearán todos los medios delictivos para imponerse por la fuerza. El discurso de Práxedes

adopta la voz plural de los que no pueden hablar y se compromete con su ideario cuando revela, “Deploramos como patriotas y americanos” el proselitismo y crimen de “monstruos y vampiros” (2012: 57) “de un partido que sólo ambiciona el poder para dar pábulo a sus depravados instintos; de un partido que, falto de prestigio y popularidad, sueña en su delirante ambición escalar a todo trance el primer puesto de la República, aunque para ello tenga que anegar mil veces en sangre nuestro suelo” (53). Asume su responsabilidad ética y declara la ilegalidad de una acción violenta y abominable que estanca “el progreso intelectual de una nación” (55).

En aras del bien de la patria, Práxedes hace un llamado al valor, la fe y la unidad “para continuar la grande obra de nuestra regeneración política” que implica orden con adelanto. Mujer comprometida con la acción, la ensayista promueve la democracia, la paz y “el progreso [que] es una ley de las sociedades” (Práxedes 2012: 57). Recurre también a otro elemento retórico y estratégico que demuestra su respeto al sistema electoral nacional,

No es, no, la pasión de partido la que dicta estas líneas. Extrañas por nuestro sexo a las convulsas agitaciones de la política, hemos presenciado impasibles la exaltación al poder, de un soldado afortunado o la caída prematura de un gobierno constitucional. Persuadidas que en las democracias las mayorías deben imponerse a las minorías, jamás hemos deplorado la derrota de un gobierno o partido político por más simpatía a que fuere acreedor... (Práxedes 2012: 57)

La exclusión partidista política de las mujeres del seno de la nación pos-independiente no le impide a Práxedes confirmar su capacidad racional y sensibilidad, mediante las cuales se indigna frente a la fuerza ciega de los militares que hunden al país en el caos impidiendo que se respeten las reformas legales de Pardo. Al contrario, la brutalidad y el salvajismo “de los eternos enemigos de la luz” la sublevan y, por eso, afirma en voz alta su posición contra la tiranía, el asesinato y la venganza, acción novedosa porque pocas mujeres se implicaban. Por su impotencia ante la violencia ciega de los políticos, implora la ayuda de Dios para “que salve al Perú del cúmulo de males que lo amenazan” (Práxedes 2012: 58).

La abogada cusqueña Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara (1846-1891) constituye, al lado de Madueño, la otra figura a quien Práxedes admira por ser pionera feminista que combate, subvierte las reglas discriminatorias y resiste frente a una sociedad patriarcal y colonialista. Lucha para que el Estado y la legislación reconozcan los derechos de las mujeres peruanas a estudiar en la universidad, obtener su título y sobretodo a ejercer su profesión. Enríquez inspira a Práxedes y se vuelve sujeto del artículo “Algo sobre la señorita Enríquez”, también agente y víctima de las autoridades en *La evolución de Paulina, Novela sociológica*. Exploramos ambos textos porque abren dos campos epistemológicos, en efervescencia en el siglo XIX y favorecen el ingreso al ámbito científico: la educación feminista y la filosofía positivista de Augusto Comte. Por otro lado, Práxedes trabaja la afinidad entre los géneros ensayístico y narrativo que demuestra la especial fluidez que Claire de Obaldia sugiere en *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, cuando sostiene, “Entonces es la novela que constituiría el punto culminante de esta tradición de la ‘prosa imaginativa’ [...] La novela rinde el ensayo (literario) de alguna manera superfluo precisamente porque desarrolla cabalmente los recursos contenidos en los procedimientos imaginativos y ficticios” (Obaldia 2005: 35)<sup>4</sup>.

El ensayo “Algo sobre la señorita Enríquez” debate sobre el derecho de la mujer intelectual a defender públicamente sus ideas republicanas de justicia social e igualdad de

---

<sup>4</sup> La traducción del francés al español es mía.

género y compromete moralmente a Práxedes. En cuanto periodista refuta el colonialismo extranjero de una “agrupación” religiosa, “jesuítica” y oscurantista, que condena en “Una Limeña” a Enríquez por sus posiciones laicas y democráticas. La acusan a Enríquez de ser anticristiana porque menciona al filósofo Aimé Martin que “trata de emprender la reforma de la sociedad por medio de la mujer, consagrando su poderosa influencia a la santa causa del progreso moral del individuo”, pero que, según la “fanática”, propugna en el “pueblo ideas disociadoras, porque demuestra su soberanía.” Dicha censura provoca una reacción política de parte de la democrática Práxedes que refuta a la atacante calumniadora: “Al oírla hemos creído hallarnos en una monarquía despótica y no en un estado republicano, cuyo credo político enseña que la soberanía reside en la Nación.” Práxedes aprovecha y rebate a “quien propala doctrinas verdaderamente disociadoras” pues desprecia al pueblo (2012: 50-51). La experiencia e historia ajena se convierte en una fuente directa y valiosa de conocimiento para la ensayista y la novelista Práxedes, que se muestra solidaria y capta el rechazo de la institución religiosa de las intelectuales críticas, como Enríquez, que reclaman cambios básicos en las relaciones sociales entre hombres y mujeres y desean enriquecer su mente saliendo de los caminos trillados de la obediencia, el silencio y la sumisión.

Al mismo tiempo que Práxedes aboga por la libertad de expresión de Enríquez, cuestiona la educación obsoleta y neocolonial que no se adecua a la realidad peruana porque dominan “a nuestra juventud femenina [...] congregaciones de institutrices importadas del extranjero, educadas ellas mismas en las ideas monárquicas, incapaces por consiguiente de inspirar a sus educandas el amor a la república” (Práxedes 2012: 52). Finalmente hace la apología de Enríquez, “la primera jurista de la América del Sur” y “un espíritu superior” que exige reforma educativa yendo contra la corriente retrógrada de las instituciones legales.

La novelista Práxedes, con el título *La evolución de Paulina* (1897), se centra en la historia positivista de la protagonista peruana que conduce la diégesis en primera persona, se dirige, desde Bogotá, a su amiga Estela que vive en el extranjero y señala que su historia difiere mucho de las de otras mujeres de su tiempo. El subtítulo *Novela sociológica* establece su código de lectura y confiesa al lector que se trata de una narrativa con objetivos socio-pedagógicos muy diferentes de los perseguidos por las novelas románticas. Exige un lector estratégico, culto y deseoso de aprender, en ese sentido rompe con el tipo pasivo tradicional que recibe toda la historia del narrador omnisciente. La distinción radica en la temática feminista, la forma híbrida de la novela que conjuga e integra el ensayo, y el pasaje del romanticismo al realismo, que pone el énfasis en la cosmovisión racional, equitativa y positivista de Paulina<sup>5</sup>.

En efecto, Paulina la auto-narradora cuenta que desde temprana edad se interesó por la ciencia y el aprendizaje, en una era en que se esperaba solamente su reproducción. De su disconformidad frente a la realidad nace la repugnancia que Práxedes expresa y denuncia en el ensayo “Conquistas del derecho en el mundo primitivo. Las Amazonas”,

El hombre [...] no teme marchitar tan preciosos laureles, condenando a la bella mitad de su especie a la más borrosa, la más inconcebible, la más bárbara de las esclavitudes. La mujer, es para

---

<sup>5</sup> Algunos críticos se basan en la construcción de la novela de tesis que mezcla la historia de Paulina con la exposición ensayística de la vida y el pensamiento del filósofo Comte, y la consideran sin valor. Al respecto, Daniel Omar De Lucía (2009) limita su aporte, “La única reivindicación de Muñoz para las mujeres en este momento de su trayectoria es el derecho a acceder a la educación. A esto se debe a que algunas aproximaciones sobre su obra la hayan presentado como una cerrada opositora a cualquier tipo de movimiento a favor de los derechos de la mujer.”

el dueño del Universo, menos aún que objeto del placer, es un ser abyecto y miserable al que sólo se le puede permitir la existencia por la fatal necesidad de la procreación. (Práxedes 2012: 82)

Es elocuente la distinción de los géneros culturales en base únicamente al papel biológico de la mujer, concebido en el reinado de la brutalidad física y “el despotismo masculino.” La mitología griega reporta que las guerreras Amazonas, cuyo nombre etimológico *a-mazos* significa sin seno, respondieron primero con la violencia, se cortaron el seno derecho para llevar más fácilmente el arco y disparar las flechas como autodefensa. Para la ensayista, las Amazonas después simbolizaron la energía humana de las mujeres aliadas para conquistar los avances de la civilización en contra de la barbarie, “ese monstruo es el egoísmo, llámese político o religioso” (Práxedes 2012: 84). Práxedes se apoya en la leyenda sobre las Amazonas e ilustra cómo las mujeres pueden luchar y hacerse justicia mediante la fuerza, porque el Estado y la Iglesia favorecen el statu quo patriarcal y mantienen intactas las relaciones de subyugación por parte del sexo masculino sobre el femenino. La intelectual positivista concluye, sin embargo en ese contexto negativo y jerárquico, que “La mujer debe ser el iris de paz” (Práxedes 2012: 85) y acabar el ciclo perverso e histórico de las guerras, el esclavismo del hombre y el sometimiento de la mujer a la que reduce, limitando a ensalzar sus órganos genitales e instintos biológicos en función de su misión doméstica<sup>6</sup>. Con una perspectiva pacifista de género, Práxedes critica el sistema social injusto que resulta de un proceso histórico colectivo en mutación y no como un hecho natural estable. De esa forma entiende que se lo puede transformar, es lo que hace su protagonista Paulina.

En su novela, Práxedes crea un ideal de mujer ilustrada con ciertas limitaciones. A pesar de que el amor ocupa un lugar importante en la diégesis y la evolución del personaje principal, también expone por qué Paulina sufre al inicio de una pasión enfermiza. Su amiga Estela la califica de “exagerado romanticismo que puede serte harto fatal” (Práxedes 1897: 12). Pero Paulina rechaza a Alberto Gonzaga, porque pese a sus dotes intelectuales, carece de madurez emocional y se comporta infantilmente en sus relaciones de pareja. La novela subvierte las expectativas socio-culturales de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX sobre cómo debían comportarse los hombres y las mujeres. Alberto desea casarse, mientras que Paulina prefiere una relación libre. La amada no busca un marido rico que la mantenga, anhela un ser racional e ideal que comparta su pasión y se comporte como “un hombre excepcional, prodigio de inteligencia, que amase el saber con entusiasmo igual al mío” (Práxedes 1897: 25). Su personalidad independiente, social e intelectual contradice la tradición romántica de criaturas doblegadas e inseguras. En ese sentido, sus argumentos y reflexiones en contra del matrimonio religioso se oponen totalmente a las convenciones corrientes de su época (Práxedes 1897: 48-49).

*La evolución de Paulina* desmonta los estereotipos biológicos y sexistas de los personajes masculinos y femeninos y cuestiona el pensamiento dicotómico y jerarquizado que gobierna las relaciones entre los géneros. Las presunciones de la sociedad machista atribuyen sentimentalismo, debilidad y sufrimiento a las mujeres; mientras que a los hombres les adjudican fortaleza física, emocional y mental. No obstante, en la historia de Práxedes, Alberto sucumbe a una tristeza que viene de su carencia afectiva infantil que desemboca en depresión que no le permite disfrutar plenamente la alegría con Paulina. Por su parte, ella supera esa ausencia emotiva que también la marcó. Cuando Paulina parte del Perú, aprende a gozar la vida y sobretodo los desafíos del mundo del saber. Esos rasgos intelectuales y

<sup>6</sup> Isabelle Tauzin Castellanos (1996) apunta contradicciones en la posición de Muñoz, sin haber leído *Mis ensayos*, que permiten entender mejor el proceso evolutivo de las ideas de la escritora.

control de los sentimientos de la protagonista demuestran su ascensión hacia su persona, autoestima, racionalidad y autonomía de sí como sujeto pensante y actuante.

Desde las primeras páginas de su relato, Paulina hace hincapié en su fervor e interés por el conocimiento y enumera las diversas disciplinas que captan su devoción: la historia, la filosofía, las ciencias naturales, la geología y otras que trazan una representación e imagen de ella como mujer culta que afirma su capacidad intelectual en un contexto clerical que no favorecía su desenvolvimiento racional, social, cultural ni equitativo. En el prólogo “Dos palabras a nuestros lectores”, Práxedes confirma su posición laica, “preciso es que el idealismo cristiano sea sustituido por la realidad científica, que dé norma a nuestra conducta y sanción a nuestros actos” (Práxedes 1897: 6). En ese sentido, Paulina encarna el papel de una científica curiosa que investiga e interroga la fe ciega, las creencias comunes aceptadas como verdades absolutas y dogmas universales; constituye un hecho impensable en la mayoría de las mujeres del novecientos. En su discurrir crítico, la positivista cuestiona creencias religiosas (Práxedes 1897: 18-19) y afirma su laicismo y liberalismo por los que su familia católica la condena. Su posición sobre los géneros ratifica su evolución gradual.

Paulina se queja, primero, porque en el ámbito nacional agitado por la Guerra del Pacífico siente que “nosotras las mujeres no sólo no tenemos el derecho de ser oídas por los políticos de nuestro país, sino que aun ni siquiera se nos permite emitir privadamente nuestra opinión” (Práxedes 1897: 14). Segundo, confirma que en el plano profesional las mujeres con cierto poder económico o de clase media alta se inclinan por una carrera literaria y que ninguna se aventura en el ámbito científico (Práxedes 1897: 23). En plena juventud, Paulina desobedece a su familia, se niega a entrar al convento o seguir una profesión universitaria en el Perú, porque no desea que le pase lo que a la estudiante cusqueña que sufrió porque desafió el sistema educativo y los poderes político y legal para obtener su derecho al saber y a la profesión del Derecho. Consciente de las limitaciones que la sociedad impone a las mujeres, cita al respecto el caso de Trinidad María Enríquez, una joven que con arduo esfuerzo se graduó en 1878 de Bachiller en la facultad de Jurisprudencia, de la Universidad San Antonio Abad, pero no obtuvo en vida el título de abogada<sup>7</sup>. Como sostiene Paulina,

En el Perú todavía no ha sonado, desgraciadamente, la hora de la emancipación de la mujer por la ciencia; ahí está la señorita Enríquez, que a mí se me presentaba como modelo, y para la cual, la carrera de abogado ha sido un doloroso vía-crucis, teniendo por último que abandonar decepcionada los claustros universitarios, pues los padres de la Patria le negaban el título de bachiller que tenía bien merecido a fuerza de laborioso trabajo, con el especioso y fútil pretexto de que a ello se oponían las añejas leyes del período colonial. (Práxedes 1897: 23-25).

La experiencia de una intelectual valiente constituye el pivote de sus reflexiones feministas para contrarrestar el paradigma machista de las relaciones inarmónicas entre los sexos. Con gran ironía hacia los gobernantes colonialistas, Paulina se opone al discurso oficial de “los padres de la Patria” y a su poder hegemónico porque menosprecian a las mujeres; denuncia la discriminación sistemática contra Enríquez y, entendemos que por extensión, al de las peruanas que salen del oscurantismo, se educan para adquirir un título universitario y puedan laborar. Concluye que resulta injusto enfrentarse sola a las instituciones sociales, culturales, jurídicas y políticas, que ni siquiera las consideran dignas de formarse para desenvolverse y participar en la vida nacional. Se opone tanto al atraso de las mujeres en todo nivel como a

<sup>7</sup> Véase al respecto, la importante investigación, *Trinidad María Enríquez Una abogada en los Andes* de Carlos Augusto Ramos Núñez y Martín Baigorria Castillo (2005).

las desigualdades legales, defiende sus derechos humanos a educarse y ser merecedoras del diploma universitario, trabajar para auto-mantenerse y realizar una vida intelectual laica, científica, pública y no reproductora. A causa de la atmósfera tiránica y sofocante en contra del desarrollo individual de las mujeres en el Perú, la retórica con tono de protesta, rebeldía e indignación de Paulina, subvierte las demandas tradicionales femeninas. Por eso se exilia en Colombia y se impone una formación racional, autodidacta y científica basada en estudios del naturalismo de Charles Lyell y Ernest H. Haeckel, en diálogos filosóficos y empiristas con intelectuales ilustrados; asimila la teoría y práctica de la ideología comtiana a través de su filosofía humanista. Su objetivo consiste en ser sujeto de su mente, su propia historia y de la Historia continental, en contra del esclavismo doméstico y maternal que acorrala y limita a muchas mujeres en los márgenes sociales.

El contexto militar de la guerra del Pacífico incursiona como telón de fondo en la obra. La narradora se refiere a la historia política que desemboca en la ocupación chilena de Lima (Práxedes 1897: 70) y la batalla de San Juan de Miraflores. En varios párrafos Paulina describe los incendios provocados por los chilenos, luego de haber saqueado y pillado en Chorrillos, Miraflores y Barranco, distritos de Lima (71-72). El epílogo de tan cruento enfrentamiento causó la salida del país de numerosos peruanos y el luto de familias y mujeres que perdieron a sus padres, esposos, hijos y hermanos en la guerra. Paulina interrumpe sus estudios por la violencia provocada en el desastre de Perú y Bolivia envueltos en la guerra fratricida del salitre y el guano con Chile y “la deplorable vanidad de un mandatario imprudente, que soñó agigantarse a expensas de la nación” (13) – se refiere al dictador Nicolás de Piérola –, y parte de Lima.

La narradora Paulina, como consecuencia del caos militar de la guerra, huye, pasa a Ecuador, pero se da cuenta del atraso económico y cultural, y se establece en Colombia. En ese país, Paulina encuentra un ambiente intelectual más propicio al desarrollo humanista, percibe que muchas mujeres destacan en las artes y especialmente en la literatura. Ella misma empieza a disfrutar del medio acogedor que la conduce a descubrir otros horizontes del conocimiento y de la vida existencial. En dicho espacio fecundo y más igualitario que permite la evolución humana, conoce al sacerdote Esteban, discípulo ferviente de Augusto Comte (1798–1857), que revolucionó en el siglo XIX la concepción de la filosofía, las ciencias, la sociedad, la política, el humanismo y la religión. Paulina se nutre de ideas sobre el positivismo y la sociología que la estimulan a adoptar ciertas propuestas de Comte<sup>8</sup>.

A lo largo de la novela, la curiosidad intelectual y científica de la protagonista Paulina se profundiza más allá de lo puramente académico y con el tiempo se extiende al análisis y la divulgación de la doctrina comtiana, en la medida en que cree que la realidad exterior es comprensible y por lo tanto se la puede transformar con “orden y progreso.” Paulina se vuelve discípula ortodoxa y halla en la obra del filósofo Comte el alimento que su intelecto buscaba insaciablemente para entender el contexto social de las ciencias. En ese sentido, a partir del capítulo VII hasta el XIII del final de la obra, la narradora en su papel de auditora ideal del padre Esteban, traza una biografía del científico Comte, estudia con detalles los principios de su filosofía y política, los divulga y pone al alcance del público. Mediante la teorización del positivismo acepta muchos elementos y rechaza los que no corresponden a

---

<sup>8</sup> Según De Lucía (2009), “la experiencia intelectual más importante de Muñoz en su periodo santiaguino fue su vinculación con el Apostolado Positivista orientado por los hermanos Juan y Enrique Lagarrigue” en donde se adhirió a las ideas de Comte.

su visión anticlerical y experiencia de género<sup>9</sup>. Esa postura ideológica muy en boga en México, Colombia, Argentina, Chile y Brasil, – este país adopta el lema Orden y Progreso –, la comparte y defiende abiertamente también a su compatriota Mercedes Cabello de Carbonera. Lo que nos recuerda también el caso de una científica en Europa. Según Rosa Montero, en *La ridícula idea de no volver a verte*, “Apenas llegada a la adolescencia, la futura Madame Curie se convirtió en una entusiasta seguidora del positivismo que se apartaba de la religión y consagraba la ciencia como única vía para conocer la realidad y mejorar el mundo”, por esa razón se confesaba “positivista ideal” (2013: 50)<sup>10</sup>.

Algunos ensayos de Práxedes, así como su vida y novela, se encuentran imbuidos de la filosofía comtiana, y la escritora la aplica a la realidad latinoamericana. En su artículo “Momentos de meditación”, mientras contempla la naturaleza y la belleza del Universo, el sujeto las relaciona con el orden divino que contrasta con el orden social, y sugiere de forma empírica que “[e]l progreso debe constituir sin duda, en armonizar nuestras leyes, usos y costumbres con las tendencias naturales y propias de nuestro modo de ser” (Práxedes 2012: 60). Entiende que los dirigentes políticos corruptos y los criminales en la sociedad contradicen con sus gobiernos abusivos, legislaciones injustas y violencia política, esa visión edénica de lo que podría constituir un mundo comunitario, justo y equilibrado. Frente a la realidad dantesca y desigual, traza un proyecto utópico con idealismo pacifista que permita y dé sentido a la unidad nacional con aliento positivista. La ensayista exclama en modo condicional: “¡Qué feliz sería entonces la sociedad sin odios, sin fricciones, amándose mutuamente todos los hombres y tolerándose recíprocamente; no buscando cada cual su provecho en el perjuicio del otro, sino en el bienestar de todos” (Práxedes 2012: 59). Su meta vital, sueño literario y aventura escritural se resumen en esa felicidad que nace de la colaboración mutua de todos para uno y de uno para todos.

Dicho idealismo social se perfila en “La Grecia y su influencia en el progreso de la Humanidad”, el primer ensayo de su libro. Práxedes apoya la legislación de Licurgo y Solón porque aceptan el principio de igualdad de los seres humanos, no conocen la propiedad de la tierra, todos la comparten y establecen un sistema económico “que realizaba el ideal del cristianismo primitivo” (Práxedes 2012: 44). Explica la forma vigorosa de los griegos que “preferían la muerte a la esclavitud” (46) y lucharon contra los persas para adquirir la libertad de su pueblo y la justicia. Admira también el modelo democrático de la educación: “En Grecia, el templo de la ciencia no estaba cerrado para nadie; allí no se le ponían trabas a la inteligencia, y el más santo de los derechos, el derecho de que todo ser inteligente tiene a la ilustración y al adelanto, a nadie le fue desconocido” (45). Otra batalla que libran los filósofos Justino, Irineo, Clemente y Atenágoras es defender la razón, e insisten en la fe en el monoteísmo divino contra el fanatismo de los que propagan creencias politeístas. Finalmente, Práxedes destaca el amor y cultivo griegos de la belleza que engendra la cultura y las creaciones artísticas que siguen conmoviendo al mundo. Grecia simboliza la cuna de la libertad y democracia políticas, su defensa, la igualdad educativa para todos y el valor de la inteligencia.

<sup>9</sup> Práxedes anota a pie de página, las lecturas que incrementaron su conocimiento: *Augusto Comte, fundador del positivismo* de P. Gruber, y *La religión de la Humanidad* de los argentinos Juan y Enrique Lagarrigue.

<sup>10</sup> La polaca Marya Skłodowska, hizo su doctorado en La Universidad de la Sorbona en París, donde se convirtió en Marie Curie, la científica y primera mujer ganadora de dos Premios Nobel – de Física en 1903 junto a Pierre Curie y de Química en 1911– por su obra que da a conocer la radioactividad.



De otro lado, Práxedes señala en Francia la obra del escritor Juan Jacobo Rousseau y de la feminista Madame Roland que luchan por obtener una posición política e incluir a las mujeres en la vida nacional. Ambos intelectuales influenciados por las ideas de Plutarco, criticaron la autoridad absoluta de la monarquía, se inspiraron del sistema republicano y rindieron “culto” a los derechos humanos reconocidos y respetados en la civilización griega. Sus proposiciones, ideas ilustradas y estrategias racionales para establecer la ciudadanía del pueblo, sobretodo de Madame Roland, inspiraron los alcances y las realizaciones de la Revolución Francesa. Frente a ellos, los gobernantes latino-americanos carecen de tradición democrática. Es importante citar la oración que corona la etopeya que Práxedes pinta de Madame Roland, “ella amaba la libertad y la gloria como Temístocles y supo sacrificarle su vida como Leonidas” (Práxedes 2012: 48). Honra la memoria de la heroína como la de los ateneos que se inmolaron por la democracia. Resulta evidente que Práxedes escoge a Madame Roland, la dirigente feminista y política que frente a la guillotina exclamó, “*O Liberté, que de crimes on commet en ton nom!*”. Demuestra que las mujeres también contribuyeron con su obra escrita, acción militante y vida épica a construir una sociedad libre, más justa e igualitaria con ideales y valores republicanos. El precio de la libertad es alto, no obstante el sacrificio de los héroes procura una simiente hacia la consecución de un mundo bello y mejor para todos los ciudadanos porque, como asegura la ensayista en “Luto nacional”, “la idea no muere con el hombre, regada con su sangre produce nuevos y más preciosos frutos” (Práxedes 2012: 54).

Como conclusiones afirmamos, primero, que el estilo ágil, sincero y comunicativo de la ensayista Margarita Práxedes Muñoz responde al compromiso de la pensadora con el destino de su patria en momentos críticos y reproduce el clima de inquietud socio-política y militar, tanto interna como externa al Perú y al continente americano. Expone y debate con rigor ciertos hechos históricos sobre el estado caótico, corrupto y anárquico de la dirigencia y nación peruanas y sobre la condición femenina desvalorizada. Usa para convencer al lector argumentos racionales, morales, pedagógicos y de género en los campos sociales, científicos, políticos, educativos, culturales y artísticos. Su obra es auténtica porque teje una urdimbre de los problemas reales con el deseo de que el Perú salga del estancamiento y del oscurantismo posguerrero e invita a que, nosotros sus interlocutores, reflexionemos sobre los intereses apremiantes, las necesidades democráticas del Perú republicano y la aplicación de los derechos humanos a las mujeres para que accedan al saber, la educación superior y la participación ciudadana. Práxedes proyecta en los textos de *Mis primeros Ensayos* su personalidad creativa y perspectiva de científica, mujer intelectual consciente del maltrato y la minusvalía de parte de las instituciones legales del poder hacia su género, y sigue atenta el contexto histórico, avizorando siempre un avenir mejor.

En segundo lugar, la novelista Práxedes adopta con voz y tono afirmativos, tanto en los ensayos como en la ficción narrativa, la orientación ideológica del positivismo; exige la formación mental, científica y profesional de la mujer, plantea la metodología del feminismo para lograr la igualdad de los géneros entre los sexos y se inspira del lema comunitario y democrático del escudo de los Estados Unidos, *E Pluribus Unum*. Esas bases epistemológicas del conocimiento y prácticas socio-culturales la alientan a defender la concepción de una república unida, justa y equitativa como ideal libertario de la nación peruana y del continente latinoamericano para que luchen contra la violencia de las guerras, el autoritarismo militar, la exclusión sistemática de las mujeres de la vida pública, la ignorancia y todo tipo de represión. Dichas metas políticas la guían en planteamientos escritos – ensayos y en su única novela feminista –, y en debates públicos donde promueve los derechos racionales, intelectuales y

laborales de las mujeres, propone abiertamente una educación liberada, laica, racional y científica y los predica en su continuo batallar teórico y pragmático, dentro de su patria y del continente americano.

Otorguemos por su labor cultural a la ensayista investigadora y novelista Margarita Práxedes Muñoz “el inmarcesible laurel del sabio” porque, a través de sus ideas, actuación y obras, constituye un paladín de la escritora visionaria, intelectual pionera científica y feminista disidente, mujer alerta a los cambios dentro de la literatura, las ciencias puras y sociales y la política peruanas. Vocea con convicción el feminismo igualitario en varios países de América latina, cree en la posibilidad de mejoramiento y progreso de las personas gracias a un sistema que proporcione igualdad de oportunidades y logra que le reconozcamos, ahora, después de un siglo de su irrupción dinámica en las artes, letras y ciencias peruanas, por el profesionalismo y la audacia que compartió con las mujeres científicas, rigurosas y cultivadas que cuestionaron, rechazaron y combatieron la rémora colonialista, los rígidos cánones sexistas, los prejuicios arcaicos de géneros y los estereotipos patriarcales. La protagonista Paulina de su novela evoluciona, estudia, viaja, aprende, debate, aplica y propaga la filosofía comtiana, y lo hace con ciencia, crítica, ideología positivista, independencia moral, perspectiva anti-colonialista, potencia creadora y ética colectiva, valores que colaboran para que cultive su propia emancipación y auténtico devenir como sujeto ejemplar y agente moderno de transformaciones ideológicas, políticas, culturales, sociales y de género.

### *Bibliografía consultada*

- DE LUCÍA, Daniel Omar. 2009. “Margarita Práxedes Muñoz, visión del alba y el ocaso”. *El Catoblepas* 83. 13. <http://nodulo.org/ec/2009/n083p13.htm> (10.10.2013).
- GARGALLO, Francesca. 2009. Coordinadora. *Antología Latinoamericana sobre Feminismo*. Tomo I Del Anhelito a la emancipación. <http://www.scribd.com/doc/195112203/Antologia-Latinoamericana-Sobre-Feminismo> (12.01.2014).
- HOLGUÍN CALLO, Oswaldo. 2008. “Los peruanos y el exilio español en los siglos XIX Y XX” (Apuntes)”. <http://www.americanistas.es/biblio/textos/cu04/cu04-08.pdf>. (01.10.2013).
- ITATÍ PALERMO, Alicia. 2005. “Mujeres profesionales que ejercieron en Argentina en el siglo XIX”. *Convergencia* 12. 38: 1405-1435. [Http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10503803.pdf](http://redalyc.uaemex.mx/pdf/105/10503803.pdf). (15.10.2013).
- MONTERO, Rosa. 2013. *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.
- OBALDIA, Claire de. *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*. Paris: Seuil, 2005.
- OVIEDO, José Miguel. 1991. *Breve ensayo hispanoamericano*. Madrid: Escalpa.
- PRÁXEDES MUÑOZ, Margarita. 1897. *La evolución de Paulina, Novela sociológica*. Buenos Aires: Imprenta La Elzeveriana. 2da ed.
- . 2012. *Mis primeros Ensayos*. Edición e introducción de Christian Fernández. Lima: Hipocampo Editores.
- RAMOS NÚÑEZ, Carlos Augusto y Martín Baigorria Castillo. 2005. *Trinidad María Enríquez Una abogada en los Andes*. Lima: Palestra.
- SACOTO, Antonio. 1981. *El indio en el ensayo de la América española*. Cuenca: Casa de la Cultura.

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle. 1996. "El positivismo peruano en versión femenina: Mercedes Cabello de Carbonera y Margarita Práxedes Muñoz." *Boletín Peruano de la Lengua* 27: 79-100.

SACOTO, Antonio. 1981. *El indio en el ensayo de la América española*. Cuenca: Casa de la Cultura.

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle. 1996. "El positivismo peruano en versión femenina: Mercedes Cabello de Carbonera y Margarita Práxedes Muñoz." *Boletín Peruano de la Lengua* 27: 79-100.

## ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD, EL SALÓN LITERARIO DE JUANA MANUELA GORRITI (1876-1877), UN LABORATORIO PARA PENSAR LA NACIÓN PERUANA Y LA IDENTIDAD AMERICANA

Danaé Michaud-Mastoras  
*Université de Montréal*

---

### *Resumen*

La publicación en 1892 de *Veladas literarias de Lima* constituye una muestra de la gran vitalidad cultural de la antigua Ciudad de los Reyes en torno a una figura central: la de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti, fundadora y anfitriona del famoso salón literario (1876-1877). Considero este espacio de intercambios intelectuales fundamental en la construcción de la nación peruana y de la identidad americana, por haber difundido, a través de las artes, ideas de progreso social tales como la importancia de la instrucción de la mujer y de su rol esencial en la patria. Lugar de manifestaciones artísticas interdisciplinarias, frecuentado por las personalidades más destacadas del mundo cultural y político hispanoamericano, ese salón literario, que recibió una buena cobertura de la prensa, continuaba una tradición de tertulias empezada por el Marqués Castell-dos-Rius, virrey del Perú (1709-1710), cuyas actas fueron publicadas bajo el título de *Flor de Academias* (1899) por Ricardo Palma, actor importante de las veladas de Gorriti.

### *Palabras claves*

Veladas literarias, elites intelectuales, cultura letrada, situación de la mujer, identidad nacional.

---

### *Introducción*

Pocos quedamos en pié de aquella pléyade entusiasta de luchadores que hicieron de las amenas tertulias de Juana Manuela Gorriti<sup>1</sup>, animado palenque de literarias contiendas.

---

<sup>1</sup> Juana Manuela Gorriti tuvo una vida poco convencional para la época, entre Argentina, Bolivia y Perú. Nació el 15 de junio de 1818 en Horcones en el departamento salteño de Anta. Su familia estuvo muy comprometida con las luchas de Independencia e involucrada en la vida política argentina. Su padre, por ejemplo, fue gobernador de Salta y defendió posiciones políticas unitarias, por lo que, en 1831, durante la guerra civil, tuvo que exiliarse con su familia en peligro. Así pues, Juana Manuela Gorriti vivió muchos años en Bolivia, donde se casó con el capitán Manuel Isidro Belzú conocido por su carácter despótico, quien llegó a ser presidente de Bolivia. Tras catorce años de matrimonio, Juana Manuela Gorriti, que tenía dos hijas, se separó de él, y después

Después... en el reloj del tiempo sonó la hora de los grandes Infortunios para el Perú... y á los días de pasión febril, por las letras, han sucedido los de amargura y desaliento.

Triste, tristísima cosa es encanecer y vivir de recuerdos dolorosos, que la memoria, en los viejos, no es sino vasto cementerio en el cual las lápidas son los nombres de seres que nos fueron queridos!

Por eso el libro que á la vista tengo, melancoliza mi ánimo con la tristeza de las tumbas, y no veo ni quiero ver en él mas que la corona de siempre-vivas funerarias, que el cariño de usted<sup>2</sup> y Juana Manuela colocan sobre la loza de los muertos, pero 110 olvidados amigos y compañeros de labor literaria.

Muy cordialmente de usted afectísimo amigo. / Ricardo Palma / Lima, Junio 15 de 1892.

VLL: vi-vii.

En estos términos nostálgicos el poeta, dramaturgo y creador de las famosas *Tradiciones Peruanas* presenta el libro *Veladas literarias de Lima* (VLL), editado en Buenos Aires, en 1892. Símbolo de un bello período de efervescencia cultural perdida, el salón literario limeño queda fijado en la memoria colectiva por esa publicación que Juana Manuela Gorriti imagina el 12 de mayo de 1892, escribiendo en su diario íntimo que “será un bellissimo libro, lleno de flores encantadoras, cuyo perfume le dará larga vida” (Gorriti 2012: 123). Testimonio de una época dorada de la vida artística e intelectual de la antigua Ciudad de los Reyes, la recopilación de las diez *Veladas literarias de Lima* permite tomar el pulso de la sociedad letrada decimonónica y tener acceso a las ideas que circulaban en los años 1870, los cuales corresponden a un momento de crisis en la historia del Perú republicano en proceso de modernización y al contexto de insatisfacciones económicas y políticas previo a la Guerra del Pacífico<sup>3</sup>. Por esta razón resulta pertinente estudiar las veladas de Juana Manuela Gorriti, que los periodistas describían como “noches de verdadera ilustración” (Gorriti 1892: 167), como “magníficas fiestas de la inteligencia” (476), “fiestas del pensamiento” (278).

Basándome en esa obra híbrida que reúne poemas, relatos, ensayos, canciones y charadas y que incluye también juicios de prensa, consideraré ese espacio de manifestaciones interdisciplinarias, que tuvo mucho éxito en Lima<sup>4</sup>, un laboratorio necesario para pensar la nación peruana y la identidad americana durante esta época de incertidumbre. Haciendo énfasis en el lugar de la mujer en la sociedad, trataré de brindar un retrato global de la empresa saludable de Juana Manuela Gorriti, que recibirá tan buena acogida y propaganda de

---

habría tenido tres hijos más, nacidos de dos uniones distintas. Amenazada por los enemigos de su marido, asesinado por su sucesor Mariano Melgarejo, Gorriti se exilió en 1848 en Lima. Hizo de Perú su nueva patria donde vivió treinta años. Allí enseñó, fundó escuelas y periódicos, organizó tertulias literarias, escribió varios libros de cuentos, así como obras de historia consagradas a personajes ilustres hispanoamericanos y artículos publicados en la prensa de América Latina y de España. De vuelta en Buenos Aires en 1878, prosiguió con sus actividades intelectuales y literarias, fundando el periódico *La Alborada del Plata* y publicando distintas obras hasta su muerte acaecida el 6 de noviembre de 1892. (ver Berg, Durrieu y Efrón)

<sup>2</sup> El destinatario de la carta es el editor Julio Sandoval, hijo de Juana Manuela Gorriti.

<sup>3</sup> También llamada Guerra del Guano y Salitre, la Guerra del Pacífico opuso Chile a Bolivia y Perú entre 1879 y 1883.

<sup>4</sup> En *La Opinión Nacional* del 3 de agosto de 1876 se puede leer, por ejemplo: “Notable es el entusiasmo con que el círculo literario de la estimable señora Juana Manuela Gorriti, concurre cada vez mas gustoso á las veladas literarias, por ella felizmente iniciadas. Producciones de mérito indisputable formarán los anales de esas preciosas reuniones, á las que lo mas notable de nuestras escritoras y escritores nacionales concurren ávidamente á pasar noches de verdadera expansion para el espíritu y de precioso provecho para la inteligencia. Magníficas piezas de música y escojidos trozos de canto, se dejan oír en ese bello recinto, para solemnizar noblemente esos deliciosos instantes, en que la mas esquisita galantería de la señora Gorriti es uno de los principales encantos de sus veladas literarias” (cit. en Gorriti 1892: 141).

parte de la prensa<sup>5</sup>. Como lo subraya Rosa Mercedes Riglos de Orbegoso en su “Charla literaria” presentada en la quinta velada, Gorriti se inscribe en la tradición del Antiguo Régimen, siguiendo las huellas de mujeres en el centro de renombradas tertulias influyentes a nivel literario y político, tales como la del Hôtel de Rambouillet de Julie d’Angennes en París, en el siglo XVII, y las de la condesa de Lemus y de la marquesa de Sarria en el siglo XVIII, en Madrid<sup>6</sup>. Riglos de Orbegoso no olvida mencionar, en su reconstitución de la historia de las tertulias, las primeras veladas limeñas<sup>7</sup> que tuvieron lugar a principios del siglo XVIII, en el palacio del Marqués de Castell-dos-Rius, virrey del Perú, lamentando el hecho de que “[...] no haya conservado la historia, el nombre de alguna inteligente dama que a no dudarlo, frecuentaría las tertulias del ilustrado Marqués, pues, que de tiempo atras, es sobrada conocida la notable inteligencia que se distingue á nuestras compatriotas [...]” (173-174).

### *Las veladas del Marqués de Castell-dos-Rius (1709-1710)<sup>8</sup> y el Club Literario de Lima*

El virrey poeta Marqués de Castell-dos-Rius inició en Lima el 23 de septiembre de 1709 tertulias que finalizaron el 24 de marzo de 1710, unas semanas antes de su muerte (Palma 1899: XVI). Reunía todos los lunes en su palacio a los “ingenios de su elección”, según cuenta Don Diego Rodríguez de Gúzman (Palma, 1899: 2), recopilador de las actas de las veintiuna veladas, editadas en 1899 bajo el título de *Flor de Academias* por Ricardo Palma, uno de los protagonistas del salón literario de Juana Manuela Gorriti. Autor de la comedia *El Escudo de Perseo*, del ensayo político-filosófico *Sermón del mandato* y de “una historia sobre sucesos del Perú, desde la conquista hasta el año 1689” (Palma, 1899: xvi), texto que no logró terminar y que se habría perdido, el Marqués de Castell-dos-Rius invitaba así a las personalidades peninsulares y criollas más destacadas de la alta sociedad a prestarse al juego que se presentaba de la manera siguiente:

El orden que observó Su Excelencia en las primeras Academias fué dar á todos los ingenios un mismo asunto sobre el que compusieran de repente, señalándoles también el metro en que habían de escribir y un breve espacio de tiempo para correr la pluma en su desempeño. Procedía á la composición poética la dulce armonía música formada de diestras y escogidas voces y varios sonoros instrumentos. (1899: 3-4)

Así los contertulios improvisaban composiciones poéticas sobre temas como “cuatro motivos que pudieron haber tenido las damas de Lima para haber ido a ver una monstruosa

<sup>5</sup> En *La Patria* del 17 de agosto de 1876, se dice: “Razón sobrada ha tenido la prensa para tributar unánimes y merecidos elogios á dichas reuniones, que, al interés y atractivos peculiares á todos los de su género, se une el propósito de perpetuar no solo las tradiciones del talento y de la gracia, sino las tradiciones mas preciosas todavía, de las ideas elevadas y de los dignos y delicados sentimientos que han caracterizado siempre á nuestra sociedad. El espíritu de la mas refinada, grata y franca animación reina en aquel pequeño centro de amantes de lo bello en su doble manifestación, las letras y las artes” (cit. en Gorriti, 1892: 201).

<sup>6</sup> El 30 de septiembre de 1876, Gorriti escribe en broma en su diario íntimo que sus veladas literarias fueron “inventadas por [ella] e imitadas en todas partes, sobre todo en Francia y España” (2012: 40).

<sup>7</sup> Riglos de Orbegoso no trata, en su charla literaria, de la primera academia del virreinato del Perú: la Academia Antártica (1578-1617). Ésta tenía dos objetivos principales: los de la traducción y difusión del saber, así como “el cultivo de la historiografía y la construcción de una memoria antártica” (Rose 2008: 89). Poco se sabe de esta institución. Según Rose, sólo tres fuentes atestiguan su existencia (87-88).

<sup>8</sup> Las tertulias literarias se celebraron desde el 23 de septiembre de 1709 hasta el 24 de marzo de 1710, unas semanas antes de la muerte del Señor Don Manuel de Oms y de Santa Pau, Olim de Sentmanat y de Lanuza, Marqués de Castell-dos-Rius, Grande de España, Virrey, Gobernador y Capitán General de los reinos del Perú, Tierrafirme y Chile (Palma 1899: XVI).

ballena que varó en la playa de los Chorrillos” (Acta IV, 1709: 25), imaginar lo que tejería Penélope esperando a Ulises (velada VIII), celebrar el cumpleaños de Felipe V (Acta X), tratar de la natividad (Acta XI), etc. También podían continuar estrofas a partir de unos versos ya dados, traer anagramas –por ejemplo, con los nombres de los reyes católicos (Acta V)–, jugar, tocar música o asistir a una obra de teatro. Según Rodríguez de Guzmán, las conversaciones que nacían de esos encuentros podían versar sobre filosofía, teología, historia, jurisprudencia, razón de Estado tanto como matemáticas (Flor de Academias: 5). Pero el recopilador no nos da más detalles sobre el tipo de cuestiones discutidas en el palacio del virrey. Sin embargo, a través de la lectura de la “Noticia proemial” de Rodríguez de Guzmán, del prólogo y de los “Juicios sintéticos” de Palma, se puede constatar la poca libertad de la que disfrutaban los participantes, ya que debían someterse a las reglas rígidas del representante del rey Felipe V, bajo la vigilancia de fray Agustín Sánz, “Calificador y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición por la Suprema” (1899: 2). También se nota, según Palma, una asistencia pasiva de “las más aristocráticas señoras de la sociedad limeña” (1899: xv) a ese círculo literario cerrado a la participación femenina –el Club Literario de Lima– en la época de Juana Manuela Gorriti. Esta institución cultural de prestigio, fundada por el escritor Manuel González Prada en 1873, recibía una ayuda del Estado y, por lo tanto, contaba entre sus miembros a hombres políticos, diplomáticos y representantes oficiales de la cultura limeña relacionados con el gobierno peruano (Batticuore 1996: 164-165). El Club Literario de Lima no admitía a mujeres como socias. Sólo seis elegidas –entre ellas Juana Manuela Gorriti– pudieron participar en eventos del Club como conferencistas invitadas, pero de modo esporádico. En este contexto, la creación de las veladas por la escritora y periodista argentina era necesaria para dar una voz a las literatas, como lo podemos leer en *El Nacional* del 27 de julio de 1876:

Existe una sociedad de miras mas bastas, una sociedad donde nuestros hombres de ciencia y nuestros notables escritores, llevan de cuando en cuando el caudal de sus conocimientos, tal es la Academia Peruana ó sea nuestro Club Literario; pero por su naturaleza, en esta sociedad hay que revestirlo todo de cierta ceremonia obligada, de cierta austeridad, si así podemos decir, que hace de este elevado centro de reunión, como el principal salón de una tertulia donde es menester que la etiqueta sea rigurosa. Necesitábamos de otros salones pequeños para que mas familiarmente pudiera en ellos cultivarse el arte. Necesitábamos de otros salones donde con mas libertad pudiese cada cual expresarse. Donde las señoras pudieran hacer sentir su influencia en el movimiento literario del país, tomando parte mas directa. (cit. en Gorriti 1872: 96)

Así nació, según Batticuore, el primer espacio de diálogo igualitario y directo entre actores culturales de ambos sexos, un espacio alternativo de expresión artística e ideológica (1998: 116) creado, en palabras de la fundadora argentina (Gorriti 1892: 3), para poder “estrechar los lazos de fraternidad que deb[ía] unir entre sí á los hijos de la inteligencia, llamados á desempeñar la misma misión de progreso y de grandeza en la vida de las naciones”. Las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti fueron inauguradas el 19 de julio de 1876 en su propia casa de la calle Urrutia, en Lima, la París sudamericana por su importante bohemia.

### *Las veladas de Gorriti y la “importancia de la literatura” en la sociedad*

En el momento de la inauguración de las veladas, la exiliada política Juana Manuela Gorriti ya tenía buena fama a través de Hispanoamérica por sus publicaciones en periódicos

de países como Argentina, Bolivia y Perú<sup>9</sup>, donde vivía desde 1848. Allí enseñaba y había fundado escuelas para niñas y diarios destinados a mujeres como *El Álbum* y *La Alborada* (1874) y, en 1875, había recibido de parte del Club Literario de Lima un tributo por haber “influido poderosamente en que se desarroll[ara] el gusto por las letras en la inteligente juventud que pertenec[ía] a su sexo”, según escribieron en el periódico *Misceláneas* (Batticuore 1996: 165). Así, con sus tertulias, continuaba la gran empresa que ya había empezado, abriendo sus puertas a sus alumnas, pero también a todos los alumnos de los colegios limeños que solían venir por turno<sup>10</sup>, además de los literatos, los viajeros de paso por la ciudad<sup>11</sup>, los hombres y mujeres latinoamericanos que respondieron a esta convocatoria publicada en *El Nacional*:

La notable escritora argentina, señora Juana Manuela Gorriti [...] llama a las escritoras nacionales, a los literatos distinguidos y a la juventud estudiosa para estrecharlos a todos en el seno de la amistad y de la confianza, y formar una nueva asociación literaria que, sin más títulos ni ceremonia alguna, lleve a cabo la obra del engrandecimiento del espíritu por medio de la inteligencia. Los salones de la escritora se abren para recibir a los nuevos convidados: el 19 de julio se inauguran sin pompa pero de manera solemne las tertulias semanales que el público conoce bajo el nombre de “VELADAS LITERARIAS”. (cit. en Chartier 1999: 14)

Frente a la rigidez y a la seriedad del círculo restringido del Club Literario de Lima, formado de amigos académicos, científicos y hombres de letras ligados al gobierno del dictador Manuel Ignacio Prado, el salón literario de Gorriti quería ser un lugar de intercambios culturales más acogedor y familiar para un público más amplio y heterogéneo que deseaba aprender, trabajar y estimularse en estas reuniones que se desarrollaban en una “mezcla de salón, escuela y dirección de semanarios femeninos” (Batticuore 1999: 27), en una “salita contigua al salón de clases, donde no ha[bía] sino bancos y pizarras, mapas y pupitres”, relata la escritora argentina en *Lo íntimo* (2012: 39). Así Gorriti, que ya había frecuentado en La Paz varios salones como el de su tío Facundo Zuviri<sup>12</sup> —experiencias que la inspiraron seguramente para su propio salón—, logró reunir a personas ilustradas de opiniones políticas diversas, como se puede leer en *El Nacional* del 7 de septiembre de 1876: “[t]odos los que andan separados por la política, van á las tertulias literarias, olvidándose de todo asunto de partido, á darse la mano de amigos en aqueste campo neutral, donde no hay mas que un solo espíritu: el de unión, y un solo anhelo: el del arte” (cit. en Gorriti 1892: 393).

En el seno de esta confraternidad, los participantes de las veladas creían en la contribución de las artes y de las letras al progreso de la nación. Es lo que manifiesta el ensayo de la escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera, leído la primera noche y que dio, a mi modo de ver, la orientación programática a las tertulias de Juana Manuela Gorriti. No era una elección inocente, de parte de la anfitriona, de inaugurar sus veladas con este

<sup>9</sup> A lo largo de su vida, por razones familiares, Juana Manuela Gorriti viajó mucho —lo que no era común entre la mayoría de sus compatriotas— viviendo en Horcones, Tarija, Sucre, La Paz, Cochabamba, Arequipa, Oruro, Lima y Buenos Aires (Batticuore 1996: 163).

<sup>10</sup> Además de asistir a las veladas, los jóvenes podían disfrutar de los consejos de los literatos presentes (por ejemplo, sobre los temas que pudieran abordar en sus escritos) y hacían dictados y ejercicios de escritura, bajo la supervisión de la anfitriona argentina (Batticuore, 1998: 115).

<sup>11</sup> Entre los escritores extranjeros que participaron en las tertulias, figuraban el ecuatoriano Numa Pompilio Llona, el chileno Prendes, el cubano El Solitario y la boliviana Mercedes Belzú de Dorado, hija de Juana Manuela Gorriti (Batticuore 1996: 178).

<sup>12</sup> Según De Arriba, en el salón de su tío se encontraba “lo más granado de la intelectualidad” formada sobre todo de emigrados argentinos (1999: 86).



texto titulado “Importancia de la literatura” en el que Mercedes Cabello de Carbonera se dirige a sus interlocutores como a unos verdaderos “obreros del progreso”, cuyo papel de intelectuales es fundamental para el avance de la nación. Este texto hace énfasis en la importancia de tener un movimiento literario bien establecido para poder “elevar e ilustrar” al pueblo, para combatir el fanatismo religioso y “las preocupaciones absurdas” relacionadas con “el espíritu de mercantilismo” y “las miras puramente utilitaristas” (VLL: 7). Para ella, el cultivo de las letras es esencial para el bienestar de la sociedad, y termina diciendo:

Cultivad las letras, en bien de todos los que buscamos en el mundo, algo mas que las definiciones del cálculo y las combinaciones bursátiles y mercantiles.

Cultivadlas, satisfaciendo á la moral y á las necesidades sociales de nuestro país.

Cultivadlas, en fin, si queréis alcanzar la aprobación y los aplausos del mundo civilizado, y merecer bien de la humanidad! (VLL: 12)

Estas últimas palabras de Cabello de Carbonera expresan bien el impulso que Juana Manuela Gorriti quiere dar a las artes y las letras con sus veladas abiertas a temas muy diversos, de los más tradicionales a los más progresistas.

### *La mujer en la sociedad y otros temas de las tertulias de Gorriti*

En esas tertulias, los “obreros del progreso” sugieren alternativas al sistema nacional en crisis a través de una literatura funcional y resaltan, entre otros temas, el del lugar de la mujer en la sociedad. Sin embargo, para el optimista Abel de la E. Delgado, que también inaugura la primera velada con su ensayo “La Educación Social de La Mujer”, esa problemática parece algo del pasado cuando afirma:

La presencia de la mujer en los centros literarios, no es para mí una simple novedad: es una verdadera revolución, cuya gloriosa bandera es la del progreso del siglo, puesto que esa revolución significa dos grandes preocupaciones vencidas: aquella de que la mujer no debe penetrar en el santuario de lo que se llama alta enseñanza, y la otra preocupación vergonzosa de que la mujer tiene su educación concluida, cuando sale aprovechada del colegio. (VLL: 29)

Quizás pudiera ser la opinión general de los participantes en el salón literario de Juana Manuela Gorriti, pero había que ir más allá de esas constataciones que desaprobaban los teólogos. Eso lo menciona varias veces Benicio Álamos González en su disertación titulada “Enseñanza superior de la muger”, presentada en la octava velada. En efecto, con buenos argumentos, Álamos González destruye unos mitos como el que dice que una mujer instruida perdería su sensibilidad y, por lo tanto, no podría cumplir sus deberes maternos, descuidando a sus hijos, una creencia que el conferencista juzga absurda y que la Iglesia difunde. Para él, mantener a la mujer en la ignorancia constituye un grave error y viene a proponer a su público una “revolución” en nombre del “bien de la humanidad entera” (VLL: 347): la de la emancipación de la mujer que sólo se puede alcanzar gracias a la enseñanza superior<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> De entrada anuncia a su auditorio: “[y]o les vengo a proponer a ustedes que trabajemos porque se le dé todo el vapor de la ciencia i del arte, para que le ayude al hombre a arrastrar con mas rapidez el carro del progreso humano. Hasta aquí se ha empleado en lavar la ropa, sacudir los muebles, hacer la comida; en bailar, cantar, disimular sus sentimientos, ocultar su inteligencia, decir tiernas cosas, i alimentar i criar a los seres a quienes da la vida. I yo vengo a proponerles a ustedes que trabajemos porque se les enseñe a desarrollar las facultades intelectuales i morales de sus hijos, i porque se la alimente de todos los conocimientos, de toda la luz que posee

Citando al filósofo racionalista francés Aimé Martin, autor de la obra *Educación de las Madres de familia* que trata de “la civilización del linaje humano por medio de las mujeres” (VLL: 360), Álamos González demuestra que la mujer puede participar en el avance social tanto como el hombre, sosteniendo que “[m]uchas mujeres, sin tener nada de varonil en su naturaleza, se han distinguido en la política, en las ciencias, en las artes, en la industria, en el comercio<sup>14</sup>; y si esto ha pasado con algunas de ellas, no se divisa porque ha de conseguirse otro tanto de todas ellas” (VLL: 352). Así, convencido de los grandes beneficios ligados a la instrucción femenina, presenta a su auditorio, que parece compartir las mismas ideas, su “Plan de estudios para la enseñanza de la mujer”, haciendo énfasis en la importancia de fundar colegios de educación superior femenina en los que se enseñarían materias como la filosofía, la biología y la moral cristiana, las más importantes, según él, para ser buenas madres. Pero propone también otras materias como la historia, la gramática, la literatura, la aritmética, la cosmografía, la física, la química y la geografía, sin olvidar la higiene, la medicina doméstica, la cocina, o sea, todo lo relacionado con sus ocupaciones en el hogar (VLL: 376). Con esta formación, la mujer podría, a su modo de ver, ocupar puestos interesantes<sup>15</sup>. Sin embargo, Álamos González pretende que “la delicadeza de su sexo i sus deberes maternales le impedirán en muchas circunstancias el ejercicio de las profesiones de abogado, de ingeniero, de sacerdote, de médico, etc.” (VLL: 368) y respecto al campo político, afirma que a las mujeres les falta una buena educación para poder gobernar el pueblo, lo que es una contradicción de su parte por haber presentado, como modelos femeninos, a reinas notables de la historia. Así, no se muestra a favor de que la mujer tenga los mismos derechos políticos que el hombre mientras que, en los Estados Unidos, un grupo de mujeres está luchando por el sufragio femenino (Batticuore 1999: 56).

En varias intervenciones de contertulios, los Estados Unidos aparecen como el modelo americano por excelencia de la república moderna civilizada, verdadero paraíso para las mujeres y los niños, quienes se benefician de unas leyes de protección excepcionales, de una seguridad y de una libertad envidiables. Por ejemplo, en su trabajo titulado “Condición de la mujer y el niño en los Estados Unidos del Norte”, leído en la segunda noche, José Arnaldo Márquez explica que una hija puede recibir a sus amigos sin que sus padres los conozcan y estén presentes. También hace hincapié en el trabajo muy apreciado de las mujeres en las industrias y añade que “[e]n varios de los Estados pueden contratar libremente, comprar, vender, administrar bienes etc.” (VLL: 63). Para él, los Estados Unidos reconoce a la mujer dándole condiciones de vida decentes y trabajo<sup>16</sup>. Esto es lo que reclama Teresa González de

---

la humanidad, para que ustedes la hagan reverberar sobre el mundo entero, con el múltiple foco de su inteligencia i de su corazón” (VLL: 347-349).

<sup>14</sup> Más adelante citará a mujeres célebres como Safo, Aspasia, Elizabeth de Inglaterra, María Stuardo, Catalina de Rusia, Madame de Staël, Jorge Sand, Isabel la Católica y Eloisa (VLL: 363).

<sup>15</sup> Como profesiones menciona la de “dueña de casa”, “madre de familia” (VLL: 369), “[l]a de médico, telegrafista, cajista de imprenta, tenedora de libros, dibujante de planos, tendera, modista, peluquera, i por último, la de una persona que puede contribuir al progreso humano por las ciencias i las artes” (VLL: 370).

<sup>16</sup> Además, subraya que las mujeres “[e]jercen el derecho de asociación reuniéndose en clubs, algunos de los cuales cuentan centenares de miembros; dan lecturas públicas sobre materias muchas veces graves y difíciles; publican libros de todo género y muchas de ellas han llegado á ser plumas influyentes en la prensa periódica. Hay autora á quien se paga 200 pesos por cada columna, como lo hace el ‘Ledger’, periódico literario de Nueva York, que cuenta medio millón de suscritores. En los Estados Unidos no se considera ridículo que una señorita de diez y ocho años concurra á la escuela y academias; que viva con el trabajo de su inteligencia ó de sus manos; que estudie ó que escriba como un hombre; y en fin, que sienta y haga sentir á todos su dignidad de persona y su poder de inteligencia. El autor de la ‘Cabaña del Tío Tom’ es una señora. He haí de que modo la civilización enaltece á la mujer” (VLL: 63).

Fanning (María de La Luz) en su ponencia titulada “Trabajo para la mujer”, leída en la séptima velada. La autora condena, entre otras cosas, la esterilidad de la dependencia femenina (*VLL*: 289) y reivindica el derecho de la mujer a trabajar. Para ella, un trabajo daría a la mujer cierta seguridad, sosteniendo que

[d]e ese modo la que tuviera la desgracia de perder con su esposo su sosten y el de sus tiernos hijos, no se vería precisada, tal vez, á mendigar el pan para su alimento ó á prostituirse por huir de la miseria y el desamparo. Apelaría á sus propios recursos y podría ganar su sustento y el de sus hijos, siendo pobre, ó conservaría y adelantaría su fortuna sin tener que recurrir á extraño é inseguro apoyo. (293)

Como lo hemos podido constatar, el lugar otorgado a la mujer en la sociedad es un tema frecuente en las veladas. Se nota en ellas el anhelo común de justicia para la mujer, de legitimidad de su saber y quehacer, aunque todavía no se habla de igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Pero algo queda claro: la importancia de su educación para la transformación intelectual y moral de la nación. Como lo declara Mercedes Eléspuru y Lazo en su texto titulado “La Instrucción de la Muger”, pronunciado en la cuarta noche, “[hay que] educa[r], ilustra[r] debidamente á la muger, y entónces ella no sólo será un verdadero ángel del hogar, sinó también una estrella en el cielo de la Patria” (*VLL*: 148). Así, el papel principal de la mujer en la colectividad sigue siendo el de madre, cuya misión patriótica es la de educadora. Para ello, tiene la responsabilidad de transmitir “todas las virtudes requeridas por el orden de la organización familiar y por el orden cívico, para consolidar la ejemplaridad que el pueblo necesita a los efectos de la construcción de la nación” (Palermo 1999: 114). Y, para formar a futuros ciudadanos ejemplares, debe recurrir a una cultura común que se puede encontrar a través de las letras y de las artes. Las obras presentadas en las tertulias de Gorriti son buenos ejemplos de este patrimonio colectivo necesario al avance social.

En torno a la figura de Juana Manuela Gorriti, los contertulios de origen latinoamericano ofrecen creaciones artísticas que se inscriben en la línea de pensamiento de la anfitriona argentina<sup>17</sup>, cuyo programa político y cultural “oscila entre la idea de nación como Estado y como pertenencia a un sujeto mayor: Hispanoamérica” (124). De este modo, participan tanto en la creación de una cultura nacional como en la elaboración de una cultura panamericana que perdure a través del tiempo: la idea de Gorriti es la de consolidar las identidades nacionales para construir una conciencia americanista. Frente a un futuro incierto y a la inestabilidad de las jóvenes repúblicas, la escritora cree en la importancia de una confraternidad americana y esa creencia se manifiesta en sus veladas. De este modo, en las noches literarias limeñas se nota un fuerte contenido americano, pero también peruano<sup>18</sup>, puesto que Juana Manuela Gorriti quiere desarrollar las artes y las letras de su segunda patria. Se canta, por ejemplo, el himno de la República del Perú en la tercera velada y se leen en esas tertulias unas tradiciones<sup>19</sup> de Ricardo Palma, creador del género literario limeño, así como

<sup>17</sup> Su padre José Ignacio Gorriti así como la Generación del 37 también defendían esa visión.

<sup>18</sup> Por ejemplo, tenemos un relato de Angela Carbonel sobre la caída del Imperio Incaico titulado “La segunda vista”; “El Triunfo del Perú”, un poema patriótico de Acisclo Villarán; “Bajo los portales de Lima”, un soneto de Numa Pompilio Llona que presenta la ciudad como “[e]l sol del Ideal” (cit. en Gorriti 1892: 156) y “Un episodio en Moyobamba”, fragmento de *Peregrinaciones de una alma triste*, “costumbres primitivas” de Juana Manuela Gorriti que describe la ciudad peruana como una verdadera utopía.

<sup>19</sup> De Ricardo Palma (1833-1919) se leerán las tradiciones siguientes: “La fruta del cercado ageno” (*VLL*: 74), “Desdichas del Pinchín. De cómo le dieron al diablo una paliza y lo metieron en la cárcel” (*VLL*: 80), “El fraile y la monja del Callao. Epílogo de la crónica del coloniage” (*VLL*: 223), “El Verdugo Real del Cuzco”

de uno de sus discípulos, Acisclo Villarán. De estos pequeños relatos de historia popular que oscilan entre fantasía y realidad, basados en el pasado colonial y el de la joven república peruana, portadores de una mirada crítica sobre el presente<sup>9</sup>, cabe señalar “El Manchay-puito”, de Ricardo Palma, que suscitó un debate lingüístico en torno a un término quechua<sup>10</sup>.

Además, según lo relatado en *El Nacional* del 28 de agosto de 1876 en cuanto al yaraví<sup>11</sup>,

[l]a señora Gorriti ha comenzado á poner en boga la música nacional, verificando así una revolución en la música: ya los yaravíes no serán vistos con menosprecio; y estas difíciles composiciones musicales, bien pronto alternarán con las hermosas romanzas y las mas bellas canciones.

Los poetas escribirán la letra y cultivarán así el nuevo género de la poesía nacional y los músicos) cuidarán de escojer con gusto los yaravíes mas hermosos. (cit. en Gorriti 1892: 278)

Sin embargo, el yaraví, esta mezcla de canto ritual incaico y de poesía trovadoresca española, no es un género musical propio de Perú, sino también de Ecuador, Bolivia y Argentina. Pertenece a la cultura hispanoamericana<sup>12</sup>, de tal modo que las veladas de Juana Manuela

---

(VLL: 332) y “El Manchay-puito” (VLL: 386). De Acisclo Villarán (1841-1927): “Lo que pesa el oro en el Curato de Oropesa” (VLL: 150) y “Juan de la Coba, con sus pelos y señales” (VLL: 338).

<sup>9</sup> “Sus fuentes eran variadísimas: las actas del Cabildo de Lima, el pintoresco *Año Cristiano*, el archivo de la Real Audiencia de Lima, los manuscritos de las bibliotecas conventuales y de la Biblioteca Nacional, los cronistas (especialmente Calancha, Garcilaso, Fernández de Oviedo, Acosta, Gomara, Ondegardo, etc.), memorias de virreyes, poemas coloniales, relaciones militares, estadísticas o eclesiásticas, cartas de Indias, colecciones de documentos históricos o literarios (los recopilados por Manuel de Odriozola, entre otros), historias de España y del Nuevo Mundo, obras clásicas (leídas principalmente en la edición Rivadeneira), etc. Algunas tradiciones no tienen más objeto que contar el origen de una frase divertida, o hacer lexicografía amena explicando el sentido de un refrán o el nombre de una calle, o celebrar las glorias del cigarro, o exhibir conocimientos de tauromaquia” (Oviedo 1977: xxx).

<sup>10</sup> Respecto a esta tradición, Espino Relucé menciona que Acisclo Villarán es el autor de la traducción de la historia escrita en quechua –como de varios textos quechuas– y que “encontrará límites en el espacio público para reproducir una traducción literal de *Manchaypuito*: ‘El yaraví que publicamos a continuación y que es, en nuestro humilde concepto, el más bello de los que posee la lengua quichua, lo debemos a la amabilidad de nuestra mejor amiga y colaboradora, la célebre novelista americana señora Juana Manuela Gorriti, quien en su dilatada residencia en Bolivia, lo obtuvo entre otras preciosas composiciones de igual género y que publicaremos también. Al traducirlo, hemos tenido especial cuidado de suprimir algunos versos que si bien revelan la ardorosa pasión de los hijos de Manco-Capac, en sus buenos tiempos, y la ternura inimitable con que la ponía de manifiesto; no por eso dejan de pintar al natural, los resultados de su amor. Trasladar, pues, la realidad de los hechos con sus minuciosos detalles, mejor dicho, con sus vivos colores sería hacer que el de rosa invadiera las mejillas de algunas de nuestras suscriptoras, de lo que estamos muy distantes, por honor del párrafo y decoro de las personas del bello sexo que nos leen.’ Cf. *La poesía en el Imperio de los incas* (Lima, *El Correo del Perú*, 1872-1873, pág. 407).” (2002: 58).

<sup>11</sup> Pocos estudios existen sobre el yaraví en Perú, aun si es reconocido como importante forma de lenguaje poético-musical identitario, según Marcela Cornejo D. (2013), y el papel de la mujer en el desarrollo de este género queda por dilucidar. Sin embargo, por la prensa, sabemos que Gorriti participó en la emergencia de los yaravíes. En la novena velada, por ejemplo, se presentaron “El Yaraví Peruano” de Carolina G. Bamberen (en Gorriti 1892: 406) y “Los imposibles” (424), yaraví peruano cantando por Cristina Bustamante, acompañada de Manuel F. Escobedo al piano.

<sup>12</sup> Las tertulias de Gorriti son cada vez fiestas hispanoamericanas con la lectura de textos tales como “Antonio José de Sucre” (en Gorriti 1892: 56-58), un rasgo histórico conmemorativo de Juana Manuela Lazo de Eléspuru; “Viajes á las orillas del Plata” (214-215), un relato de Adriana Buendía que rinde homenaje a los fundadores, héroes de la Independencia y poetas de esa región; “Saludo a Buenos Aires” (222-223), un texto de Rosa M. Riglos de Orbegoso que canta la tierra de sus abuelos; “Glorias de San Martín” (257-261), un poema de Manuel Adolfo García que homenajea al gran patriota argentino y “Canto bélico del anciano del pueblo” (261-263) del poeta El Solitario que aboga por la liberación de Cuba.

Gorriti proponen trascender las fronteras geográficas del Perú a través de la defensa de un patriotismo americano que se manifiesta en el imaginario colectivo en construcción. Por medio de una retórica romántica y patriótica, se celebran episodios notables de la historia americana, se pintan paisajes hermosos, se cuentan leyendas de tradición oral de los pueblos del continente, se trata de costumbres propias de los habitantes del Nuevo Mundo... Además, en esas noches, es fundamental para la anfitriona suscitar entre los intelectuales americanos un diálogo sobre los problemas sociales que comparten. A su modo de ver, los dirigentes de las jóvenes repúblicas descuidan elementos esenciales al progreso social, por ejemplo las condiciones de vida y la educación de los niños y de la mujer, y el desarrollo de la cultura nacional. El culto a los próceres de la Independencia –Washington, Bolívar, San Martín, Sucre– y las tradiciones folklóricas deberían ser valorados, lo que ella promueve en su salón literario.

### *Conclusión*

A modo de conclusión, me gustaría subrayar el carácter moderno de las veladas de Gorriti (1876-1877) por su relación estrecha con la prensa, lo que hizo de las tertulias semanales el más prestigioso evento cultural en Lima (Berg 1997: 138), cosa que no sucedía en la época del Marqués de Castell-dos-Rius<sup>13</sup>. Gracias a unas reseñas detalladas de cada velada, los lectores de periódicos como *El Nacional*, *El Comercio*, *La Patria* y *La Opinión Nacional*<sup>14</sup> podían darse cuenta de la calidad de las obras literarias y artísticas del género femenino, que también merecían su lugar en el mundo cultural; conocer a nuevos autores nacionales e hispanoamericanos y enterarse de los diversos temas polémicos tratados, seguramente muy distintos a los que se debían debatir en el palacio del virrey, defensor del imperio español y de la fe católica. Así, con esos resúmenes semanales, tenían una idea de lo que sucedía en esas reuniones informales a las que concurrían generaciones de distintos horizontes, puesto que Juana Manuela Gorriti no quería que su proyecto político-cultural se restringiera a un pequeño círculo de intelectuales latinoamericanos. Al contrario, quería compartir las experiencias vividas en su laboratorio con un público más amplio. La colaboración de unos periodistas limeños a su proyecto ambicioso cumplió ese deseo de difusión de una cultura americana y de ideas nuevas, mediante la publicación de unos textos leídos en las veladas en *La Alborada del Plata* (1877-1878), periódico internacional que fundó en Buenos Aires Juana Manuela Gorriti, destinado “á enlazar nuestra literatura á las de las otras repúblicas americanas, y a propagar sus rápidos progresos” (Gorriti 1877: 1) en Perú, Colombia, Venezuela, Bolivia, Chile y Uruguay. De esta manera, Juana Manuela pudo transmitir un legado patriota panamericano, y con la edición de lujo del libro de las *Veladas literarias de Lima* en 1892, se inmortalizaron esos momentos importantes de la historia cultural limeña. *Las Veladas* dieron un impulso a las letras y artes femeninas, produciendo un

<sup>13</sup> No hay publicaciones periódicas propiamente dichas en esa época. Aun si la imprenta es introducida en 1584, en Lima, hay que esperar hasta 1743, año de la aparición del primer periódico bimestral: *La Gaceta de Lima*. Hasta 1767, esta publicación se empeña en dar noticias de España y Europa sobre todo, pero también del virreinato del Perú (62).

<sup>14</sup> Son los diarios citados en el libro de las *Veladas literarias de Lima* y cabe mencionar que una de las reseñas fue leída en el salón literario: “Las Veladas Literarias” (317-325) del periodista Alejandro Cerdeña que, según Batticuore, desempeñó un papel importante en “la construcción de un sentido y un rol social para las veladas tanto como el auspicio y promoción del suceso” (1999: 45).

impacto en el desarrollo de la nación y de la patria grande, Hispanoamérica<sup>15</sup>.

### *Bibliografía*

- ALTUNA, Elena. 1999. "Alianzas imposibles: la tematización del mundo indígena en Juana Manuela Gorriti y las Veladas", en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*. Salta: Ediciones del Robledal, 27-51.
- BATTICUORE, Graciela. 1996. "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XXII, 43-44: 163-180.
- . 1998. "Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción", en Nora Domínguez y Carmen Perilli (comp.), *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 103-120.
- . 1999. *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876-1877)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- . 2005. "Capítulo 5. Construcción y convalidación de la escritora romántica. *Hacia la profesionalización. Juana Manuela Gorriti*", en *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 275-332.
- BERG, Mary G. 1997. "Juana Manuela Gorriti: narradora de su época", en María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio de Negret (ed.), *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América*. Santafé de Bogotá: Panamérica Editorial, 131-146.
- CHARTIER, Roger. 1999. "Prólogo: La cultura de la tertulia", en Graciela Batticuore, *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876-1877)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 13-18.
- CORNEJO QUESADA, Carlos. 2012. "Las gacetas y el semanario crítico en el Perú colonial del siglo XVIII". *Cultura*, 26: 57-98.
- CORNEJO D., Marcela. "El yaraví. Breves notas sobre el yaraví arequipeño o 'melgariano'". *Poética al pie del volcán*. Octubre de 2013. <<https://sites.google.com/site/arequipaenletras/home/el-yaravi>>. Consultado el 17 de julio de 2015.
- CRESPO, Natalia. Julio 2011. "La pluma por la patria: *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti". *Alba de América. Revista Literaria* 30, 57-58: 548-561.
- DE ARRIBA, María Laura. 1999. "República, erotismo y escritura. Una mujer, muchas mujeres", en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*. Salta: Ediciones del Robledal, 69-89.
- DURRIEU, Marcela. 1999. "Una Genealogía Femenina de nuestro País. Antecedentes de la Participación Pública de las Mujeres. Juana Manuela Gorriti". *Se dice de nosotras*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 76-81.
- EFRÓN, Analía. 1998. *Juana Gorriti. Una biografía íntima*. Buenos Aires: Sudamericana.

---

<sup>15</sup> Además, estas veladas limeñas dieron lugar a otro salón literario en Lima en 1887: el de Clorinda Matto de Turner que tenía como maestros y protectores a Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti y que conoció mucho éxito en una de las veladas de la anfitriona argentina (Tamayo Vargas 1993: 566).

- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. 2002. “La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo XIX”. *Arrabal* 4: 51-59.
- GIRONA FIBLA, Nuria. 2008. “Ser de escritora, ser de escritura: memorias de Juana Manuela Gorriti”, en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (ed.), *La mujer de letras o letra herida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 309-324.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. 1994. “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte y al. (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 431-455.
- GORRITI, Juana Manuela. 18 de noviembre de 1877. “Prospecto”. *La Alborada del Plata. Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas*. Año 1, no 1, 1.
- . 23 de diciembre de 1877. “Americanismo”. *La Alborada del Plata. Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas*. Año 1, no 6, 41-42.
- . 1892. *Veladas literarias de Lima 1876-1877*. Tomo Primero (Veladas I á X). Buenos Aires: Imprenta Europa.
- . 2012. *Lo íntimo*. Buenos Aires: Buena Vista Editores.
- MARTIN, Leona. 1997. “Las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: un momento dorado del feminismo hispanoamericano”, en Luisa Campuzano (ed.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*. Tomo II. La Habana – Iztapalapa: Casa de las Américas – Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, 219-226.
- MARTÍNEZ, Agustín. 1994. “La Ilustración latinoamericana y la modernización de la sociedad”, en Beatriz González Stephan, Javier Lasarte y al. (comp.), *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 499-517.
- MOLINA, Hebe Beatriz. 1999. *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*. Mendoza: Ex-Libris.
- OVIEDO, José Miguel. 1977. “Palma entre ayer y hoy”, en Ricardo Palma, *Cien tradiciones peruanas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, IX-XLI.
- PALERMO, Zulma. 1999. “Juana Manuela Gorriti: Escritura y legado patrimonial”, en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*. Salta: Ediciones del Robledal, 111-149.
- PALMA, Ricardo (ed.). 1899. *Flor de Academias y Diente del Parnaso*. Lima: Oficina tipográfica de El Tiempo por L. H. Jiménez.
- RIGLOS DE ORBEGOSO, Rosa Mercedes. 1892. “Charla literaria”, en Juana Manuela Gorriti, *Veladas literarias de Lima 1876-1877*. Tomo Primero (Veladas I á X). Buenos Aires: Imprenta Europa, 171-175.
- ROSE, Sonia V. 2008. “Hacia un estudio de las élites letradas en el Perú virreinal: el caso de la Academia Antártica”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 79-93.
- ROYO, Amelia. 1999. “Escrituras de la historia del salón a la cocina”, en Amelia Royo (comp.), *Juanamanuela, mucho papel*. Salta: Ediciones del Robledal, 151-240.

TAMAYO VARGAS, Augusto. 1993. *Literatura peruana. II. De la Emancipación/ Costumbrismo y Romanticismo/ Realismo y Premodernismo/ Modernismo*. Lima: Peisa.

ZUCOTTI, Liliana. 1994. “Gorriti, Manso: de las Veladas a ‘Las conferencias de maestra’”, en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 96-107.



## LA SEGUNDA NOVELA DE GAMALIEL CHURATA: LA IDENTIDAD ANDINA Y EL TEJIDO INTERTEXTUAL

William Keeth  
*Mansfield University*

---

### *Resumen*

Ambas obras de Gamaliel Churata, *El pez de oro* (1957) y *Resurrección de los muertos* (2010), se construyen sobre un tejido textual complejo en cuyo fondo se contrastan varias propuestas culturales de lógica, estética y filosofía. Como gran pensador y subversivo semántico, Churata suele descolonizar la herencia cultural occidental abogando por un lenguaje y pensar andinos que son inherentemente híbridos. En esta investigación proponemos estudiar la íntima relación intertextual que enlaza estas dos obras. Sostenemos que en la segunda novela el escritor puneño utiliza la identidad indígena poscolonial ya planteada en *El pez de oro* (una identidad expresada en términos de hiperíconos que sintetizan el conflicto lingüístico entre el mundo occidental español y el mundo andino) para cuestionar la historia del pensamiento occidental y su relación con los grandes enigmas culturales.

### *Palabras claves*

Análisis intertextual - Hiperíconos - *El pez de oro* - *Resurrección de los muertos*

---

Iniciamos el primer estudio riguroso de la novela *El pez de oro* de Gamaliel Churata como parte de la investigación *El ideario surrealista peruano* hace más de quince años (1999). Siguiendo la propuesta de Alberto Escobar en *El imaginario nacional: Moro, Westphalen, Arguedas, una formación literaria* (1989), el estudio se centraba en determinar las relaciones lingüístico-ideológicas en el texto, aplicando la teoría de los paradigmas miméticos. El análisis comprendía la identificación de hiperíconos (Mitchell 1986) surrealistas, la metatextualidad y el *framing* narrativo (Hedges 1983)<sup>1</sup>. Cinco años más tarde volvimos a

---

<sup>1</sup> Recordemos que, en *Mimologiques* (1995), Genette mantiene que el sistema mimético del discurso depende de una lógica mimológica o mimologismo que descansa en el texto –una lógica que determina qué lenguaje es mimético o no y si el lenguaje debe o no ser mimológico. En esta obra describe la historia diacrónica de la mimológica y ofrece una clasificación de los diferentes mimologismos (51). También afirma que la mimológica depende de convenciones sociales y hasta puede asumir una índole subjetiva (188). Y, en relación particular con la obra surrealista, llama nuestra atención a los juegos de palabras como evidencia de un subjetivismo mimológico (294). Gracias a sus observaciones sobre la poética moderna y su método de análisis cuya naturaleza es inter e hipertextual, nosotros postulamos que se puede rastrear la repetición de hiperíconos con carácter mimológico en la escritura de una generación de escritores (la repetición de figuras de figuración), determinar sus coordinadas metatextuales (diálogo con el sistema mimético anterior) y establecer su función en el *framing* narrativo. En el caso del surrealismo, se puede catalogar una lista de hiperíconos mimológicos recomendados por André Breton en los manifiestos surrealistas –hiperíconos que luego se manifiestan en las obras literarias de los escritores surrealistas (por ejemplo, la escritura automática, las imágenes de sueño, la lectura narrativa vertical o simbólica, el método dialéctico aplicado a la locura o al sueño y el destinatario ideal

analizar esta novela en “Vínculos entre la narrativa surrealista y la narrativa indigenista de *El pez de oro*” (2004). Esa vez, estudiamos los niveles narrativos, los mecanismos de transmodalización narrativa (Genette 1997: 277), la acumulación de paralelismos simbólicos, y la alusión a textos maestros como *La divina comedia*, *Otelo*, el coloquio cervantino, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, etc. Nuestro propósito en ese segundo estudio era explicar la forma en la que Churata construía la parodia de los textos maestros e identificar rasgos relacionados con la novelística surrealista. Considerando el estado de los estudios sobre *El Pez de oro* en ese entonces, observamos que se ha incrementado tanto el interés por el estudio de la primera novela de Churata<sup>2</sup>, como el número de los estudios críticos sobre su obra<sup>3</sup>.

Para esta investigación, proponemos el análisis de la relación intertextual entre *El pez de oro* (1957) y *Resurrección de los muertos* (2010) –novela publicada en forma póstuma. Aunque no abandonamos totalmente la identificación de hiperíconos<sup>4</sup> y el estudio del *framing* narrativo de nuestro primer estudio, nos concentramos esta vez en la función de los hiperíconos como conceptos según la propuesta de Mieke Bal (2009) y no nos limitamos estrictamente a los hiperíconos surrealistas. En su artículo “Working with Concepts”, Bal sostiene que los conceptos que surgen repetidamente en el discurso de la crítica exhiben la misma propiedad de mini-teorías culturales, además de presentar un carácter interlocutor y un planteamiento de subjetividad. Sostenemos que los conceptos intertextuales que se repiten en el texto de un escritor también pueden manifestar estas mismas características. Es más, de acuerdo con John Searle en “Language and Social Ontology” (2008), el acto de nombrar un concepto contribuye a institucionalizar relaciones de poder puesto que este acto otorga un “status” social. En otras palabras, queremos destacar los conceptos (o hiperíconos) de *El pez de oro* que Churata reitera dentro del nuevo *framing* narrativo de *Resurrección de los muertos* y responder a la pregunta: ¿Cómo aborda el puneño de nuevo estas mini-teorías culturales y qué revelan en la segunda novela con respecto a la institución de poder social?

---

propuesto en *Nadja* (1928)). Todos estos aspectos establecen una postura mimológica compartida por el grupo vanguardista que supera el subjetivismo mimológico que Genette ya estableció en cuanto al escritor surrealista particular y que ayuda a unir las obras como una colectividad.

<sup>2</sup> A pesar de su afiliación con el grupo *Orkopata* y la revista *Boletín Titikaka* después de la publicación de *El pez de oro* en 1957, la obra de Churata se convirtió en una obra casi desconocida para la mayoría de lectores y en una edición difícil de conseguir para los críticos especializados. Sólo recientemente ha salido una nueva versión de la obra en *Cátedra* gracias al esfuerzo de Helena Usandizaga (2012). Y, debido a su contacto y amistad con los hijos de Churata, Riccardo Badini ha publicado por primera vez parte de una novela inédita del escritor puneño, *Resurrección de los muertos* (2010).

<sup>3</sup> Los estudios críticos más destacados en este auge sobre la novela incluyen las investigaciones de: Omar Aramayo (1979), Ricardo González Vigil (1992), Miguel Ángel Huamán (1994), Cynthia Vich (1995), Manuel Pantigoso (1999), Juan Zevallos Aguilar (2002), Luis Veres (2003), Marco Thomas Bosshard (2007) y Helena Usandizaga (2009).

<sup>4</sup> Para Mitchell los hiperíconos son “figuras de figuración” o imágenes que representan o sintetizan una propuesta teórica. Aunque nos hemos centrado anteriormente en el hiperícono que demuestra una postura mimológica, la teoría de Mitchell en sí no se limita a dicha condición. Los hiperíconos pueden figurar hasta en una teoría cultural; es decir comprender un concepto cultural. Aquí radica el juego principal de *El pez de oro*, porque muchas veces los hiperíconos surrealistas se prestan a una lectura bicultural. Por ejemplo, en el nivel denotativo, el sueño occidental no se diferencia del sueño andino; sin embargo, en el nivel connotativo puede ser matizado de otra índole debido a las diferentes convenciones culturales. Es decir, “soñar con el Khomer-khenti” puede tener la misma estructura narrativa fragmentaria surrealista, pero su denotación depende de una lectura andina que suele emplear la figura onírica del picaflor y relacionarse con el diálogo entre el alma andina y el muerto que ha regresado de la tumba.

Los primeros críticos de la obra de Churata confrontaban varios obstáculos genéricos cuando intentaban clasificar *El pez de oro*. Aunque el escritor adopta lo que parece ser el género teatral al principio de esta novela, la caracterización genérica desaparece rápidamente cuando el autor introduce trozos de poesía, relatos, textos con carácter ensayístico, etc. De hecho, ha surgido un debate crítico sobre la naturaleza narrativa del texto. ¿Se trata de una representación teatral o de un relato oral? ¿Imita una transmisión radial o representa un retablo andino? Nos parecería raro que este tipo de debate crítico se produjera en el caso de *Resurrección de los muertos* puesto que en esta novela Churata ha elegido imitar otra forma teatral y esta vez mantiene su representación a lo largo del texto. En esta segunda novela, la imitación narrativa del teatro se aproxima mucho más al teatro satírico que Roland Barthes describe en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (1986: 72), debido a que frecuentemente abarca la mitología como tema de debate e incluye un coro o audiencia de “voces” que, como los sátiros griegos, ataca a veces de forma grotesca a uno de los personajes del diálogo. En este caso, se trata primariamente de los personajes principales de la novela, el profesor analfabeto, el Khorí-Puma o Platón, pero no se limita exclusivamente a ellos. Se puede apreciar la zafiedad del rol animador de éste en los dos siguientes ejemplos: al aplaudir al profesor analfabeto, el coro exclama “¡Carcamall! ¡Carcamall... ¡Le pusiste el ajisito en la matadura, Analfabeto-tatay...” (220) o al reaccionar a secas ante los sucesos narrados grita “¡Viva el Diablo de la Gomorra<sup>5</sup>!” (677).

Dado que el diálogo de la novela suele contrastar la voz del narrador con la de Platón, tomando muchas veces matices de un monólogo, y dado que no existe ningún comentario para armar el escenario como encontraríamos en un guión teatral, también podemos concluir que la obra mantiene ciertas características del ditirambo griego (Barthes 1986: 71)<sup>6</sup>. Sin embargo, las semejanzas que esta novela mantiene con el antiguo teatro griego no acaban aquí. Observamos que asume el formato dialectal del teatro griego, el mismo que Barthes postula en *Lo obvio y lo obtuso* (1986: 73). Es decir, el diálogo de la novela expresa la acción de la obra y “lo que pasa” tiende a ser “lo que ha pasado”. Aún más, la temática de la novela, como el antiguo teatro griego, se sitúa entre la religión, la mitología y la filosofía (Barthes 1986: 74). En otras palabras, puesto que el *framing* narrativo de la segunda novela es menos

<sup>5</sup> Churata suele crear y emplear neologismos como éste en su escritura. En este caso combina las palabras “gonorrea” y “Gomorra”, haciendo referencia simultánea a la enfermedad venérea y la ciudad bíblica Gomorra que fue destruida en el libro del *Génesis* debido a las prácticas homosexuales de sus ciudadanos. En esta sección de la novela, las “voces” reaccionan ante una indagación dialogizada sobre la naturaleza de la psicosis humana y la repentina aparición de miles de diablillos en la escena. A los diablillos, el coro les grita esta exclamación, luego los acusa de ser enfermizos y de abogar por la homosexualidad y finalmente se ríe de ellos llamándolos “locos”, imputándoles el hecho de ser incapaces de consultar con los antepasados míticos andinos.

<sup>6</sup> Para Barthes, el ditirambo era un drama lírico con tema mitológico o histórico en el cual los actores no usaban máscaras ni vestuario, encarnaban a los personajes históricos o míticos simplemente a través de su discurso y coexistían con un coro que exponía, anticipaba o comentaba cíclicamente la poca acción representada. Típicamente el ditirambo era un himno que alababa a Dionisio o dios del vino, de la vegetación y de la fertilidad. No se representaba con acciones entrelazadas en un hilo narrativo conductor (trama narrativa) sino con monólogos y escenas. Era más lírico y argumental que dramático—algo más parecido a la ópera. Lo que es más, solía aparecer en dos formas: el drama popular y la forma literaria o escrita. En este sentido, *Resurrección de los muertos*, se parece más a la forma literaria del ditirambo con su temática telúrica y argumental y su alternación cíclica entre el monólogo/diálogo y el comentario del coro. Evidentemente ha perdido la calidad lírica que predominaba en las dos formas originales, pero sigue alternando entre lo relatado y el comentario en lugar de canto, relato y comentario. Y como anotaremos a continuación asume un carácter satírico y dialéctico—la naturaleza del diálogo entre los protagonistas. Obviamente, Churata presta poca atención al vestuario y a la trama narrativa.

enigmático que el de la primera novela, sólo queda entonces preguntarse, ¿qué propone dialectizar Churata con este nuevo marco teatral griego? ¿Por qué optó por esta fusión de géneros teatrales griegos? Y finalmente, ¿cómo renueva los conceptos o hiperíconos culturales (mini-teorías) ya institucionalizados en *El pez de oro*?

A lo largo de la segunda novela teatral, Churata repite un ciclo de conversación entre el narrador protagonista identificado como el “profesor analfabeto” y el filósofo Platón. El ciclo repetitivo del diálogo suele terminar con una reacción del coro cuyas voces pueblerinas típicamente aplauden al protagonista o se ríen de Platón. Debido a esta naturaleza cíclica y considerando (1) la temática del diálogo entre Platón y el narrador y (2) las características del marco teatral griego ya elaboradas, mantenemos que la naturaleza narrativa de la segunda novela de Churata tiene la función de una parresía<sup>7</sup>. A continuación, emplearemos la teoría parresiástica que Michel Foucault desarrolla en *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (2004) para caracterizar la función parresiástica empleada en *Resurrección de los muertos*.

De acuerdo con la descripción general de parresía elaborada por Foucault, el sujeto que la realiza debe provenir de una clase social inferior a la del interlocutor (2004: 44). En *Resurrección de los muertos*, observamos esta misma relación jerárquica entre el profesor analfabeto y el maestro de filosofía griega. En la parresía, el hablante debe relatar con exactitud lo que tiene en mente y el protagonista de *Resurrección de los muertos* cumple ese papel también. Además, debe asumir el riesgo de enfurecer al interlocutor (2004: 38). En este sentido, nuestro protagonista satisface todas las condiciones de la definición general de parresía que teoriza Foucault. No obstante, la participación del protagonista en el diálogo no conlleva a un autoexamen, ni a una confesión personal, ni a una crítica de una política en particular –en el sentido del cortesano que aconseja al rey sobre el gobierno del estado. Estas modificaciones no se conforman con la clasificación general ni con la definición de parresía socrática estudiada por el crítico francés. Por ello, podemos concluir que el juego parresiástico de nuestra novela es de otra índole.

Primero, el profesor analfabeto no lucha contra el silencio de Dios con la intención de criticar la política, tal como es el caso de Ión (Foucault 2004, 87). Todo lo contrario, Churata le otorga al profesor un espacio privilegiado, uno que un analfabeto andino jamás habría asumido aún en un plano imaginario de la narrativa. Y, el diálogo del protagonista no es personal; no busca reafirmar una conducta ética correcta personal sino colectiva. Si Sócrates era el parresiastés de Platón (Foucault 2004, 51), en esta obra el narrador es el parresiastés y Platón se convierte en el objeto de su escrutinio. De hecho, el *diamón*<sup>8</sup>, que el narrador

<sup>7</sup> En *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, primero Foucault define el término griego “parresía”, luego señala tres fases de su evolución en la cultura griega (parresía vs. el logos o la retórica (47), parresía como habla público-democrática (49), y la parresía y el diálogo filosófico (51)) y finalmente analiza tres obras teatrales representativas de dichas fases para demostrar cómo el problema de la parresía inicialmente crea nuevos papeles parresiásticos en el teatro griego, pero que en últimas circunstancias termina por generar una crisis sobre cómo establecer la voz parresiástica adecuada para la democracia donde todos los ciudadanos supuestamente tienen la libertad de expresión (107). Cada sección de análisis literario de Foucault ayuda a matizar diferentes derivaciones de la estructura básica de la parresía que consiste en una situación comunicativa en la cual el hablante o parresiastés desea comunicar clara y directamente su opinión sobre una situación social a pesar de estar involucrado en el asunto y también a pesar de correr un peligro al ofrecer su opinión públicamente. Típicamente el parresiastés arriesga perder sus privilegios sociales o hasta su propia vida (36-37) y típicamente ofrece una opinión que no sólo es verdadera (40) sino también muy crítica (44).

<sup>8</sup> Para los griegos, el *diamón* o “daemon” solía representar un espíritu benigno o benévolo de la naturaleza o la presencia de un dios griego en sí; no ostentaba el carácter que le fue luego atribuido por los grupos cristianos. Lo convirtieron en un “demonio” figurativizando el valor o significado negativo o maligno.

menciona a lo largo de *Resurrección de los muertos*, representa a los varios filósofos y religiosos occidentales que entrarán en su conversación con Platón. En otras palabras, el narrador no busca alinear su *logos* (razón de vivir) con su *bios* (manera de vivir) como el parresiastés socrático. Siendo la religión o la filosofía occidental su *diamón* y Platón su defensor, Platón, en tanto contra-locutor, no puede operar abiertamente en contra del bienestar de este protagonista. En la parresía pos-socrática, la función del parresiastés es revelar en el diálogo las inconsistencias del contra-locutor. Al seleccionar esta configuración de participantes en el diálogo parresiástico, Churata invierte la parresía socrática y como resultado su narrador cuestiona la armonía entre el *logos* (razón de vivir) de Platón y el *nomos* (ley y ética) del mismo filósofo (2010: 137) y también cuestiona la relación entre su *logos* y su *techné* (práctica filosófica) (2010: 150). El diálogo constantemente cuestiona el carácter del *diamón*, o sea, de cada representante de la filosofía y religión occidental que Platón tiene la responsabilidad de defender como representante principal del grupo.

El narrador de Churata, como el cínico pos-socrático, predica una crítica social y la efectúa siguiendo el formato provocativo de la parresía pos-socrática descrita por Foucault (2004: 157). Con una firmeza ética y ontológica, el narrador cínico de Churata pretende corregir y/o burlarse de Platón. El filósofo griego, al igual que los otros filósofos y religiosos que aparecen a lo largo del diálogo, se convierte en las ilusiones de un *diamón* que el narrador confronta al estilo de Epícteto (Churata, 2010: 204). En esencia, el escritor puneño adopta el marco teatral y el juego parresiástico griegos, en su novela póstuma a fin de efectuar una crítica del pensamiento occidental, cuestionando la manera en que ciertos conceptos socio-filosóficos se han convertido en ejes de preocupación del mundo occidental. El *framing* teatral, entonces, es destructivo. Y es dentro de este nuevo marco narrativo en el que Churata reitera varios conceptos o mini-teorías culturales que introdujo en *El pez de oro*.

Cuando examinamos *Resurrección de los muertos*, encontramos más de treinta referencias explícitas a *El pez de oro*. En todos estos casos, Churata cita la primera obra usando un paréntesis y la sigla EPDO. Jamás incluye un número de página en sus referencias. Es decir, el escritor acude a la obra como un pretexto temático o un almacén de conceptos. Casi todas las referencias intertextuales (idioplasmas, bioplasmas, fotoplasmas, fitomímesis, hatam y el antropófago) giran en torno a su conceptualización del ser andino y su relación con el pasado mítico y regenerativo. En cierto sentido, estas referencias se solapan y se complementan conceptualmente. Lo anterior, no obstante, no excluye la posibilidad de observar una modificación en cuanto a la postura ideológica del autor en la segunda novela. De hecho, sostenemos que este cambio existe y a continuación analizaremos la forma en la que Churata utiliza el nuevo *framing* parresiástico para modificar los conceptos mítico-regenerativos de *El pez de oro* alterando su teorización cultural inicial.

Comenzaremos con la palabra “ideoplasma” y dos extensiones de este concepto “fotoplasma” y “bioplasma”. En sus notas a pie de página en *Resurrección de los muertos*, Badini nos explica que el término “ideoplasma” proviene de la obra científica del evolucionista Karl Wilhem von Naegeli (2010: 71). El ideoplasma se equipara con una conceptualización científica precursora del cromosoma. A diferencia del cromosoma, en el caso del ideoplasma la herencia evolutiva se aplica al ser humano no sólo en términos biológicos sino también en términos psicológicos y sociológicos. En *El pez de oro* Churata ajusta esta definición, convirtiéndola en el fondo o la base de una memoria socio-cultural cuya naturaleza orgánica suele inscribir la esencia del ser andino. El concepto de ideoplasma representa una semilla genética que impulsa la procreación tanto como el reencuentro con el mundo de los

antepasados: “Y se leerá, además, / que si el dolor los átomos de la chullpa / destroza, es porque en ella, / el Hijo llora, y se sustancia...” (113). De acuerdo con lo que Dorian Espezúa Salomón demuestra en su artículo “Contra la textología” (2008), la fijación de Churata en este concepto no surge de forma accidental:

Si los genes están vivos, nuestra cultura está viva, si los genes están vivos nuestros antepasados prehispánicos están vivos. Esto implica no considerar al individuo egocéntrico sino a la colectividad, a un “conglomerado de conciencia humanas”. En efecto, los genes están vivos en todos y para todos. (2008: 81)

La semilla genética o “hatam”, creadora y protectora de la colectividad andina, como Churata finalmente la identificará en *Resurrección de los muertos* (2010: 142), es el ideoplasma que permite un rebrote perpetuo de la cultura andina. Es por esta razón que el escritor incorpora el término en su vocabulario híbrido. Al establecer un paralelo intercultural con las ciencias modernas, Churata utiliza este concepto para recalcar la importancia del pensamiento mitológico andino tradicional.

Aunque el escritor puñeno no abandona la idea de la semilla genética en esta segunda novela, acorta el distanciamiento cultural entre lo andino y lo occidental cuando emplea una derivación de este término, el “fotoplasma”. Esta palabra esencialmente duplica el rol del “ideoplasma”, pero le permite al escritor conferir una modalidad más individualista a la mini-teoría cultural. El fotoplasma representa “las emergencias concienciales” y la capacidad del ego para recordar (2010: 102). Entonces, el fotoplasma funciona como la conciencia cultural del individuo. En cierto sentido, recuerda aspectos de lo que ha sido grabado en el ideoplasma.

En *Resurrección de los muertos*, Churata también cambia su postura ideológica con respecto a las nuevas ciencias modernas. No las utiliza simplemente para demostrar semejanzas entre el pensamiento mitológico andino y la conceptualización micro-biológica de la genética como hemos visto en el caso del ideoplasma. El autor abarca un nuevo territorio con la palabra “bioplasma”. Con este concepto logra demostrar una incoherencia en la aplicación de la tecnología científica moderna. Para Churata, el “bioplasma” representa la ciudad moderna. Se asemeja mucho a la biósfera, pero en este caso representa la armazón tecnológica que nos rodea y que sin embargo sólo nos permite escuchar nuestro propio eco. Bajo la protección de la ciudad o bioplasma, perdemos según el escritor “las pelosidades protectoras” y nos convertimos en una “bujía incandescente”. Esencialmente, vivimos de acuerdo con los “códigos del maniquí” (2010: 409). O sea, si el escritor aceptaba la ciencia moderna en su primera novela, sólo le servía para llamar la atención sobre la conceptualización andina de lo incognoscible y justificar su relación con la evolución humana. En la segunda novela, rompe claramente con las aplicaciones modernas de la ciencia, puesto que ellas ayudan a distanciar al ser humano de la naturaleza orgánica, que él denomina “fitomímesis” (2010: 78).

El término “fitomímesis”<sup>9</sup> representa otro préstamo conceptual de *El pez de oro* que el autor ha modificado en la segunda novela. Recordemos que en la primera novela el narrador destaca la manera mediante la cual las culturas antiguas superaban a la cultura moderna debido a su capacidad de explicar su entorno o realidad en términos de “mitogénesis”. Es

---

<sup>9</sup> Este neologismo combina el significado de la palabra “fitogénesis” con la palabra “mímesis”. Si la fitogénesis representa el origen de las plantas y su evolución, entonces “fitomímesis” debe de representar una mimética basada en este tipo de evolución orgánica. En otras palabras, la humanidad debe imitar y representar los aspectos del mundo sensible en cuánto se conformen con la evolución orgánica vegetal.

decir, sus analogías mítico-antropológicas de génesis con base en el comportamiento animal iluminan más al ser humano que el símbolo la “ovejuela sin alma de la divinidad pascual del mito cristiano” (1957: 381). Para el narrador de *El pez de oro*, las figuras de la mitogénesis griega son más “infantiles” o simples, pero “reflejan las viejas razones de la vida” (1957: 381). Dicho de otro modo, mientras Churata subraya la superioridad de los mitos griegos en *El pez de oro*, en su segunda novela se ve obligado a introducir una adaptación del concepto inicial para concretar el espacio social correcto de la creación cultural de mitos andinos –el mundo vegetal. A la vez su empleo de la adaptación conceptual implica que el uso del nuevo término “fitomímesis” representa una actividad superior que la mitogénesis tradicional.

Aunque el narrador de *El pez de oro* nunca explica tácitamente por qué los mitos griegos son mejores que los cristianos, creemos que los principios filosóficos de este axioma pueden compararse con otro axioma que surge de esta novela, otro préstamo conceptual que Churata incluye en *Resurrección de los muertos*. Al referirse al filósofo griego Heráclito, en ambas obras (PDO 173 y RES 283), el puneño cita el mismo aforismo del filósofo, “¡Cuánto vimos y cogimos, lo soltamos y traemos cuánto ni vimos ni cogimos”. Este aforismo resalta la incapacidad de abstraer el sentido de la vida mientras la vida fluye como un río alrededor de nosotros. En ambas novelas, Churata utiliza el aforismo para recalcar la manera en la que la filosofía occidental repetidamente demuestra ser incapaz de aprender la lección fundamental de este aforismo: uno no se debe perder en abstracciones sino aprender a vivir viviendo.

En *Resurrección de los muertos*, el escritor efectúa una severa crítica en contra de uno de los filósofos más importantes de la modernidad, Friedrich Nietzsche:

Lo efectivo es que el genial escritor no labró sus páginas sino cuando se había saturado de cultura griega, se entiende que en idioma greco, y con larga estancia en el Peloponeso, aunque la hazaña le resultará conforme al axioma de Heráclito, el analfabeto de tal Pórtico. (2010: 283)

En esencia, Churata recurre a este aforismo para criticar la filosofía y la mitología modernas como las propuestas de Nietzsche puesto que se rehúsan a albergar un espacio para disfrutar de la vida mientras se la contempla. El ser moderno se pierde tanto en las abstracciones cristianas como en las abstracciones nihilistas.

Esta crítica de la superficialidad de la abstracción filosófica y religiosa de la modernidad occidental encuentra eco en otro concepto relacionado al ser andino que encontramos repetido en las dos novelas. En *El pez de oro*, el narrador le hace la siguiente pregunta retórica al heredero de América: ¿quién será su Salvador? Y éste le contesta enigmáticamente:

[...] el sistema de vasos comunicantes que te suma a la unidad; El, tu conciencia de vida; El, base de toda elaboración social, política, estética, filosófica; El, quien retiene tu sentimiento de perennidad y sin El tendrás ser, historia, patria, wayñusiñas, kuikas, symponcios griegos, aptapis cholos. Y cuando te enraíce... --¡Engendra!”. (1957: 104)

En este fluir de ideas, observamos primero que la salvación cultural andina no radica en las abstracciones religiosas ni en las filosofías de la modernidad sino en la conciencia de vida andina. Segundo, todos los otros aspectos socio-culturales deben surgir de ella. O sea, la salvación proviene del sentir “el vivir viviendo”. Más tarde, Churata le otorgará a este concepto o conciencia de vida, el nombre “Chori-challwa” o “pez de oro”. De esta manera, completa un ciclo simbólico atribuyéndole al salvador las características de la semilla o ideoplasma que ya hemos mencionado anteriormente. La salvación de América ya está en las manos del ser andino, el mismo que sólo tiene que reconocer este hecho dentro de sí mismo.

Sin embargo, lo que distingue *Resurrección de los muertos* de la primera novela, es el hecho de que Churata emplea el término “conciencia germinal” por primera vez para identificar la conciencia de la vida andina. También, califica explícita y tácitamente el proceder filosófico occidental de observar la vida y abstraer axiomas como un acto superficial y aboga por otra arquitectura social:

La sistemática observación de la realidad nos llevará a comprobaciones no epidérmicas por el camino de la permanencia del muerto (término, como se ve, ya impropio y no menos estólido) en la vida y con los vivos. Y ellas, acaso, darán origen a nuevos conceptos de convivencia (EPDO), y sería revisión de los principios en que se fundamentan el Derecho, pues el hombre, en primer lugar, habrá de considerar el del muerto a la vida, y a la vida en la carne – que otra que no en ella es vida – y al uso de sus sociales derechos en la sociedad en que produjo riqueza, como individuo de ella infracturablemente unido a su complejo socio-geo-vital. (2010: 706)

Aunque parece que el argumento de Churata sigue el típico patrón de la filosofía dialéctica, no creemos que esta arquitectura social sería radicalmente “nueva”. No representará una síntesis en el sentido estricto de la palabra. Badini señala que en las dos novelas el escritor puneño hace referencia al concepto histórico de Gian Battista Vico “il ricorsi” (2010: 132). Lo que falta elaborar es la importancia de este concepto en su relación con la dialéctica histórica. De acuerdo con el principio de “il ricorsi” de Vico, existen determinados períodos históricos, pero también existe un ciclo histórico. Lo que distingue dos períodos históricos que están en la misma fase cíclica son los detalles de cada período. Churata lo plantea así en *Resurrección de los muertos*: “El hombre es sólo en cuanto es pasado de sí mismo, los pueblos que no son pasado de sí mismos, como los hombres, carecen de presencia, son hatos de loco. Lo único que pudo ser Presente es el Pasado.”(2010: 135).

En otras palabras, Churata aboga por el regreso del incario en cuanto a su arquitectura social: “O nada, o el Inkaismo supone il ricorsi (EPDO) de estrato político biogenético, por lo que representa en el clivaje geológico de la cultura el más viejo sistema de convivencia política.” (2010: 135).

Churata respalda una separación cultural, pero la plantea en términos de un parto o nacimiento que responde a las realidades biológicas y geológicas de América.

En *Resurrección de los muertos*, Churata quiere facilitar el retorno cultural a un ciclo anterior porque según su perspectiva el ciclo histórico en América ha llegado a la fase del abandono y despilfarro cultural. No es por nada que el escritor critica a los Estados Unidos en esta novela citando las estadísticas sobre la salud mental de sus habitantes:

Estadísticas recientes de la Cosmópolis de la Estadística Siglo XX, que es la patria de Lincoln, denuncian que en 1957, de los ciento setenta millones de habitantes que la forman, cuarenta millones eran locos calificados, espantosa proporción que en 1958 hase por poco duplicado... Sólo este hecho permitiría sospechar al menos malicioso de los observadores, que no se trata de pandemia de índole coqueluche, el polio, o morbo alguno de procedencia microbiana, sino de complejones de la materia humana yanqui (2010: 791).

En este sentido, el nuevo marco narrativo y la selección de conceptos intertextuales le permiten abarcar una nueva zona de deconstrucción literaria. En esta segunda novela, puede incluir como nuevo blanco para su escrutinio ético y ontológico el nuevo poder representativo de la modernidad: la hegemonía cultural estadounidense. Enlazando los conceptos intertextuales, Churata efectúa una crítica cultural radical demostrando que existe más consistencia entre el *logos*, el *bios* y el *nomos* andinos que en los norteamericanos. A la



vez, su selección de conceptos intertextuales respalda una valoración erótica esencialmente procreativa y reaccionaria que genera una crítica de la sexualidad norteamericana que observamos en la siguiente cita:

Por higiene sexual se entiende, pues, señoras, señores, echar a Eros a los lupanares, al aborto, al filicidio más canallesco, el del anticoncepcional y tras eso, conducible mezclado en la borra de deyecciones urbanas, a la setina, a podrir con los desperdicios del banquete del Diablo (2010: 296).

Este tipo de valorización llevará también a que el narrador abogue en otros momentos por la bigamia mormona y esté en contra de la homosexualidad. Churata aún incluye una deconstrucción del pensamiento marxista, agregando afirmaciones como éstas: “Las metafísicas materialistas, o deíficas, con el camino leproso pero único por el que llegan las cadenas para el animal-hombre, y los pueblos que se integran por ese tipo social.” (2010: 359) y “La realidad es dialéctica, indudablemente, mas no apriorística: germinal” (2010: 360).

Éste es uno de los peligros que corre el nuevo texto parresiástico de Churata puesto que puede enfurecer al interlocutor, desafiándolo a justificar distancias entre su *logos* y cómo define el *bios* andino de la vida, cuestionando su grado de contacto con el *logos* occidental.

Ahora que concluimos nuestro análisis del préstamo de los conceptos narrativos existentes entre las dos novelas, comenzamos a apreciar por qué el escritor puneño adopta el nuevo marco narrativo en la segunda novela. Recordemos que Peter Bürger en su análisis del texto vanguardista en *Theory of the Avant-garde* señala que el autor vanguardista suele escribir con textos fragmentados para poder insertar una crítica social fuerte en los intersticios de la fragmentación narrativa (1984: 91), y es ahí donde radica la importancia del cambio en el *framing* narrativo que hemos analizado.

Acusado de haber escrito una obra enigmática y confusa, Churata opta por escribir otra novela con una estructura narrativa mucho menos trabajosa, una que el lector inocente fácilmente puede abordar. No obstante, la nueva imitación teatral favorece el cinismo filosófico y la estructura satírica del drama griego y lo hace con la finalidad de poder reiterar varios conceptos fundamentales o mini-teorías culturales con el mismo peso deconstructivo que aparecen en *El pez de oro*. La nueva forma narrativa fuerza a que los lectores dialecticen los conceptos presentados, siendo beneficiarios de la parresía. La diferencia más marcada en esta segunda novela es la distancia que toma con respecto a la modernidad. Ya no utiliza los conceptos científicos modernos para justificar su visión del mundo andino, sino los invierte y agudiza su crítica de la modernidad, abarcando aún más territorio. Como hemos visto, incluye su evaluación de una nueva hegemonía cultural, la estadounidense. Pero no se limita a esta solución moderna, también desmantela las bases filosóficas del sistema social soviético. Así que, al contrario de lo planteado en los juicios críticos, *Resurrección de los muertos* no representa un segundo tomo de la enciclopedia andina que Churata inicialmente anunció que iba a escribir sino una nueva forma de abordar la identidad andina; esta forma se distancia más de la contemporaneidad y de un hibridismo vanguardista forzoso. Sin abandonar plenamente el camino del hibridismo textual, asume el carácter crítico más humanista y clásico, el de una parresía andina, rasgo que identifica la novela con las propuestas del poscolonialismo.

### *Obras citadas*

ARAMAYO, Omar. 1979. *El pez de oro, la biblia del indigenismo*. Puno: Mimeo.

- BADINI, Riccardo. 2010. “La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata”, *Resurrección de los muertos*. Ed. de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores. 23-38.
- BAL, Mieke. 2009. “Working with Concepts”, *European Journal of English Studies*, vol. 13, no. 1: 13-23.
- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BÜRGER, Peter. 1984. *Theory of the Avant-garde*. Trans. by Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota P.
- BOSSHARD, Marco Thomas. 2007. “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, vol. 73, no. 220: 515–539.
- CHURATA, Gamaliel. 1957. *El Pez de oro*. Ed. del II Festival del libro Puneño (1987). Puno: Corpuno.
- . 2010. *Resurrección de los muertos*. Ed. de Riccardo Badini. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- CHURATA, Gamaliel, and Helena Usandizaga. 2012. *El pez de oro*. Madrid: Cátedra.
- ESCOBAR, Alberto. 1989. *El imaginario nacional: Moro, Westphalen, Arguedas, una formación literaria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ESPEZÚA SALOMÓN, Dorian. 2008. “Contra la textología. Las motivaciones creativas en los testimonios de Arguedas, Alegría, Churata e Izquierdo Ríos”, *Letras* 79: 81-106.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Intro. Ángel Gabilondo. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GENETTE, Gérard. 1995. *Mimologiques*. Trans. by Thais E. Morgan. Lincoln: U of Nebraska.
- . *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: U of Nebraska P, 1997.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. 1992. “Surrealismo y cultura andina: La opción de Gamaliel Churata”, *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima, Institut Français d’Etudes Andines y U Católica. 111-129.
- HEDGES, Inez. 1983. *Languages of Revolt: Dada and Surrealist Literature and Film*. North Carolina: Duke UP.
- HUAMÁN, Miguel Angel. 1994. *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima, Perú: Editorial Horizonte,
- KEETH, William. 1999. *El ideario surrealista peruano*. Diss. Arizona State U.
- . 2004. “Vínculos entre la narrativa surrealista y la narrativa indigenista de *El pez de oro*”, *Jornadas andinas de literatura latinoamericana*, Lima, Perú. Presentación oral.
- MITCHELL, W.J.T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: U of Chicago P.
- PANTIGOSO, Manuel. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*. Lima, Perú: U Ricardo Palma, 1999.
- SEARLE, John R. 2008. “Language and Social Ontology”, *Theory and Society* 37, 5: 443-459.

- USANDIZAGA, Helena. 2009. “*El pez de oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana”, *América sin nombre*, n. 13-14: 149-159.
- VERES, Luis. 2003. “La frontera imaginaria en la narrativa indigenista: Gamaliel Churata”, *Espéculo*, vol. 22: s.p.
- VICH, Cynthia. 1995. *Indigenismo y vanguardia en El Boletín Titikaka*. Stanford U.
- ZEWALLOS AGUILAR, U. Juan. 2002. *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín de Titikaka (1926-1930)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Banco Central de Reserva del Perú, Fondo Editorial.

## DISCURSO COSMOPOLÍTICO INDÍGENA EN LOS ANDES: ASOCIANDO “COSMOÉTICA” Y POLÍTICA CONTEMPORÁNEA

Nicolas Beauclair  
*Université de Sherbrooke*

---

### *Resumen*

El artículo que sigue examina dos declaraciones de la CAOI (Comunidad Andina de Organizaciones Indígenas). Intenta mostrar que los reclamos que se hacen a través de estas declaraciones configuran un discurso ‘cosmopolítico’ propiamente indígena que asocia elementos más tradicionales de una ‘cosmoética’, que concibe la ética como un proceso dinámico que incluye a humanos y no humanos en su seno, así como elementos políticos más contemporáneos que se acercan, entre otras cosas, a la izquierda. Concluimos afirmando que una agenda cosmopolítica indígena viable se ubica en el frágil equilibrio asociativo entre lo cosmoético y la política.

### *Palabras clave*

organizaciones indígenas andinas, cosmopolítica indígena, cosmoética, discurso político indígena

---

### *Introducción*

No creemos exagerado afirmar que la escena política latinoamericana ha sido efervescente en los últimos años. Muchos ven en ello una resurgencia de la izquierda con políticos y gobiernos que se oponen al neoliberalismo que predominó en los años 90. Pensemos tanto en los gobiernos de izquierda más radical de Hugo Chávez y Evo Morales, como en los más moderados de Rafael Correa en Ecuador o de Michel Bachelet en Chile. En un caso como en otro, tienen en común el hecho de haber desarrollado programas políticos que se oponen a la derecha neoliberal, afirmándose muchas veces abiertamente socialistas. Paralelamente a esta resurgencia izquierdista, desde el inicio de los 90 se hicieron cada vez más visibles las organizaciones indígenas que, a veces, coinciden en parte con la agenda política de partidos oficiales, como lo vemos en el caso del gobierno de Evo Morales. Sin embargo, las ideologías políticas occidentales no parecen ser suficientes para entender el posicionamiento de los pueblos indígenas en el tablero político. Si es cierto que la gran mayoría de las organizaciones indígenas se dicen anti neoliberales y parecen adherir a varias de las ideas de la llamada altermundialización, también tienen sus propias maneras de entender el mundo y el papel de la política en éste. En este sentido, los pueblos indígenas incluyen en su visión de la política y,

entonces, en sus reclamos, a actores no humanos que el ideario político occidental rechazó con el surgimiento de la Modernidad (Latour 1991). Así, por ejemplo, Marisol de la Cadena (2010) cuenta cómo la contestación en contra de una empresa minera que quería explotar un cerro de la región de Cuzco no sólo se hizo en una perspectiva de preservación del medio ambiente y circundante de los habitantes de la región, sino también para evitar la ira del *apu* o dios tutelar de la región y los muertos que podría causar. La intervención de esta deidad en el debate político distancia a los indígenas de una visión occidental de la ética y la política haciendo entrar a la naturaleza en los debates, no sólo como objeto que hay que defender, como lo hacen los ecologistas y alter-mundialistas, sino como sujeto que puede actuar. En este sentido, esta actitud no es utilitarista ni folcloriza la tradición indígena para ganar votos; parece más bien un posicionamiento “auténtico” que está en la prolongación de un modo de vivir indígena que apunta a mantener relaciones equilibradas con el medio en el cual uno vive.

Esta actitud inclusiva se posiciona realmente en contra del ideario moderno que se ha desarrollado concentrándose, como afirma Bruno Latour (1991), en separar la esfera socio-humana de la naturaleza y lo sagrado<sup>1</sup>. En este sentido, los pueblos indígenas se adscriben a una práctica política alternativa que busca asociar una visión propia del mundo con programas políticos que se ajusten a la realidad del siglo XXI. Según nuestro punto de vista, muestran un esfuerzo por conjugar lo que llamamos una ‘cosmoética’ con el mundo político contemporáneo, haciendo posible la emergencia de una propuesta ‘cosmopolítica’ propiamente indígena.

### *Cosmoética y política*

Para entender lo que estamos afirmando, cabe detenerse en una definición de lo que entendemos por ‘cosmoética’.

Lo propio de cualquier sistema o código ético es orientar el comportamiento humano hacia lo bueno, de modo que podríamos decir que la ética, en su sentido amplio, define los valores y las normas que orientan las relaciones humanas de un grupo social. En un primer momento, se define a partir del vivir juntos entre personas y, luego, con el medio circundante. En la filosofía occidental, la entrada del medio ambiente en las reflexiones éticas es bastante reciente, como lo resaltaba Hans Jonas a inicios de los años 90 (2000: 26); lo que predomina es ser humano que sigue siendo el primer tema y sujeto de lo moral. Sin embargo, otras culturas, como las indígenas de América, tienen una perspectiva diferente. Así, al detenernos en analizar mitos provenientes de la tradición oral indígena de la época colonial<sup>2</sup>, pudimos destacar de ella la articulación de éticas que no sólo consideran al ser humano, sino también a los no humanos. De esta forma, el hito de las éticas indígenas es el principio de ‘relacionalidad’ que obliga al humano a mantener relaciones directas e indirectas con todo lo que le rodea, ya sea sensible o supra-sensible. En el mundo andino, esto se ejemplifica con las montañas que no sólo son partes del medio ambiente, sino muchas veces deidades importantes. La cosmoética indígena, según nuestra propia definición, significa que los principios éticos que orientan a estos pueblos se construyen no sólo a partir de las

---

<sup>1</sup> Bruno Latour afirma que una de las características de la modernidad es el intento (no completamente logrado) de separación entre los sectores de la naturaleza, la sociedad y lo sagrado, mientras que los “no-modernos” siguen asociándolos.

<sup>2</sup> Ver Beauclair 2012 y 2013.

interacciones entre humanos y con su entorno, sino también a partir de lo desconocido, de lo que escapa a estas interacciones primeras. En otras palabras, el cosmos puede entenderse con el principio de tercero incluido, estando formado no sólo por lo cognitivamente asible por el ser humano (él mismo y el medio que lo rodea), sino también por lo que escapa a su comprensión inmediata. Ahora bien, como lo hemos dicho anteriormente, vivir la ética de esta manera no se adecua a la visión occidental moderna que se ha dedicado justamente a separar al ser humano de los demás elementos del mundo, aislados ontológicamente. No es sorprendente, entonces, constatar que muchos de los pueblos indígenas de América se sienten desconectados de las sociedades en las que viven, ya que estas instrumentalizan el medio ambiente, evacuando a la vez cualquier consideración sagrada.

Del lado político, los pueblos indígenas de Latinoamérica se encuentran en una situación bastante problemática cuando pensamos en el reforzamiento del neoliberalismo que empezó en los años 90. Así que no es algo infrecuente ahora ver la movilización indígena en contra de empresas, muchas veces aliadas del gobierno, que quieren instalarse en ciertas zonas para explotar recursos naturales. Por ejemplo, el antiguo presidente del Perú Alan García, durante la crisis del 2009 que le oponía a indígenas amazónicos, no dudó en sugerir que los pueblos indígenas eran ciudadanos de segundo orden<sup>3</sup>. Frente a este estado de cosas, las organizaciones indígenas se movilizan cada vez más, organizando encuentros para reflexionar sobre los medios de cambiar su estatus en las sociedades y participando en eventos como el foro social mundial para expresar sus puntos de vista en una escala más grande. Por nuestro lado, son más bien los discursos que se desprenden de estos encuentros los que nos interesan para entender cómo en estos se articulan los aspectos más tradicionales de la cosmoética con elementos políticos más contemporáneos. Así, en las próximas páginas nos detendremos en analizar unos extractos de textos que se desprendieron de los dos primeros encuentros de la CAOI (Comunidad andina de organizaciones indígenas) en el 2006 y 2010.

### *Discurso cosmopolítico*

De entrada, hay que mencionar que los textos que vamos a examinar fueron encontrados en Internet en un sitio que difunde información y noticias sobre movimientos sociales y, por lo tanto, sobre las organizaciones indígenas latinoamericanas: *Minga Informativa de Movimientos Sociales* (<http://www.movimientos.org/>)<sup>4</sup>. Así, pues, estamos frente a una hibridación entre tradiciones discursivas<sup>5</sup> (TD). Primero, los textos de este sitio son textos informativos electrónicos que tienen un carácter semi-dinámico, es decir que se puede tener acceso a ellos a través de una red de hiper-enlaces que podrían ser modificados en cualquier momento. Segundo, tienen un carácter noticiero, o periodístico, más tradicional porque aparecen como

---

<sup>3</sup> Declaró antes de las cámaras televisivas: “no son ciudadanos de primera clase”. Se puede ver el extracto televisivo en cuestión en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=yjzxl11Bswc>

<sup>4</sup> Incluimos los dos textos en anexo.

<sup>5</sup> Las tradiciones discursivas (TD) son fenómenos “interdiscursivos” que pueden aplicarse a cualquier tipo de tradiciones de textos, ya sean complejos (los géneros literarios, por ejemplo) o muy sencillos (los saludos, por ejemplo) y pueden ser combinados en un mismo texto. Al examinar las tradiciones discursivas de un texto, el analista puede tener una primera orientación para el análisis del discurso, pues el hecho de utilizar cierta TD o combinación de TD puede constituir un punto de partida para entender la toma de posición del discurso y, en consecuencia, también las diferentes estrategias empleadas en su construcción. Ver Kabatek (2005) para una descripción detallada.

noticias dentro de sitios informativos y tienen ciertas características del artículo periodístico como la fecha de aparición (que no es la misma que la fecha de firma de la declaración) y un título pensado para llamar la atención. Finalmente, son textos declarativos que se insertan en la tradición discursiva política y jurídica. Es también interesante ver que todas estas TD son tradiciones adoptadas por los pueblos indígenas, algunas con una larga historia, como el discurso político y jurídico al cual se recurre desde la época colonial, y otras con una historia reciente, como los textos electrónicos. Además, el concepto de la *minka* o *minga*, término quechua que designa una tradición de trabajo colectivo con fines sociales colectivos, añade un carácter andino a esta mezcla de tradiciones. Ya sólo al tener un primer acercamiento a estos discursos, nos encontramos con fenómenos textuales que mezclan tradiciones antiguas y recientes, dándonos una idea del carácter plural de la palabra indígena.

### *Primera declaración de la CAOI. Cusco 2006 (ver Anexo 1)*

El primero de los textos que nos interesa considerar es el acto fundador de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas (CAOI) del 2006. Las frases introductorias indican ya una toma de posición fuerte expresando un deseo de liberación, afirmando la existencia de una represión de los pueblos indígenas de parte de los estados a los cuales pertenecen, pero también apuntando al reconocimiento de la diversidad del mundo andino en su condición nacional y cultural: “No es que los Estados nos den una mano, sino que nos quiten sus manos de encima”.

Como declaración, el discurso toma, primero, una posición política, con la manifestación del deseo de “construcción de estados plurinacionales”; y, luego, una posición socio-cultural, llamando a la elaboración de “sociedades interculturales”. Ya tenemos con estas dos frases una toma de posición ético-política que gira alrededor de los principios de *liberación y reconocimiento*; y que apunta a la redefinición de los conceptos de *estado y nación*, y *sociedad y cultura* en la óptica de la diversidad.

El párrafo que sigue a las dos frases sitúa este encuentro en relación a las comunidades locales e internacionales y anuncia la exposición de sus reivindicaciones. La CAOI dice representar a los diversos pueblos indígenas y se dirige a ellos, a los otros “explotados y oprimidos de los Países andinos y a la opinión pública internacional”. Esta instancia del discurso muestra el carácter grupal efectivo de la CAOI y también su deseo de reunir aún más gente sensible a sus reivindicaciones, tanto en el nivel regional como internacional; hay diversidad, pero también reunión de la diversidad. En el lenguaje de la semiótica del discurso (Fontanille 2003 y 2008), esto significa que el cuerpo sensible en el origen del discurso es plural y ciertamente heterogéneo y, en este sentido, aunque la toma de posición que introduce el texto es clara, eso no significa que el sentido del discurso sea por ello del todo evidente y no pueda irse por diferentes vías.

Después de esta introducción, el discurso se articula en tomas de posiciones que podemos agrupar en tres instancias: rechazo de ciertos valores y actitudes; afirmación de valores y prácticas sociales propios; y proposición o reivindicación de nuevos valores y actitudes ético-políticas. Estas tres instancias no están expresadas de manera totalmente secuencial; primero, se expresan en orden (los dos primeros párrafos corresponden a la primera; los dos siguientes a la segunda y luego se enuncia una agenda con puntos concretos). Estos momentos nos exponen el despliegue del discurso, exponiéndonos las tomas de posición. Luego, los últimos párrafos vuelven sobre las tomas de posición originales, pero no

corresponden totalmente, hay ampliación del sentido.

En el primer momento, hay tomas de posición claramente en contra de las políticas “de colonización capitalista y neoliberal”. Se adopta una posición de rechazo hacia el imperialismo neoliberal y la colonialidad del poder que siguen con “la misma sociedad de exclusión” y que permiten “el saqueo de los recursos naturales”. Se comprueba “la caducidad de las estructuras políticas, económicas y sociales de los llamados ‘Estado-Nación’” que no han logrado reconocer ni defender la diversidad de los pueblos de la región andina y de sus recursos y mercados internos. Y se denuncia la opresión y la invisibilidad de las organizaciones indígenas y de sus líderes. En otras palabras, la CAOI está posicionándose en el tablero político-económico en contra de la mundialización neoliberal que multiplica los tratados de libre comercio que tienen efectos locales nefastos en los Andes y en contra de los estados andinos criollos “uni-nacionales” y “uni-culturales” que aceptan esta subordinación económica e ignoran las demandas de los pueblos indígenas. Podemos afirmar, entonces, que la CAOI se posiciona en contra de la explotación y la exclusión y tiene una clara tendencia anti-derechista.

El segundo momento se manifiesta sobre todo con la afirmación y valorización de las culturas indígenas y de sus valores y prácticas propios basados en su tradición como “alternativas para la reconstitución sobre nuevas bases de los países andinos”. Los principios expresados son: la solidaridad, dualidad, complementariedad, reciprocidad, equidad, honradez (*Ama Sua*), veracidad (*Ama Llulla*) y laboriosidad (*Ama Quella*); todos en “armonía con la madre naturaleza, la historia y propias espiritualidades”. Todos estos principios son expresados como contrarios a los principios vehiculados por el capitalismo neoliberal y, en este sentido, son propuestos como valores de la izquierda. Nos encontramos, pues, con un intento de reunir valores propiamente andinos que toman sus raíces en la cosmoética con ideas políticas modernas.

El tercer momento se presenta como una agenda de proposiciones expresada por los propios pueblos indígenas para que entre en los debates institucionales y políticos. Hay una toma de posición clara en contra del paternalismo institucional: “Basta ya de que otros nos ‘traduzcan’ o ‘interpreten’, o que nuestra ‘participación’ sea de comentarista de la agenda de otros (Banco Mundial, BID, CAN, Estados, Ministerios, ONGs)” y la afirmación de una voz emancipada que quiere ser tomada en consideración. Así, se propone y declara una serie de acciones y medidas que afirman la singularidad de los pueblos indígenas y sus derechos a la autogestión y al respeto del medio ambiente y de sus formas de vivir. Toda esta agenda gira alrededor de una mayor autonomía política y económica de los pueblos originarios andinos.

Después de estos tres momentos, se vuelve a las posiciones originales, como ya hemos señalado: primero, se reafirma el carácter comunitario tradicional de la CAOI con sus reglas de control; segundo, se llama a la solidaridad de todos frente al capitalismo neoliberal salvaje y se rechaza la intervención y la violencia llegada del exterior; y se reivindica una autonomización y el respeto del capital ancestral indígena.

Finalmente, se explicita la filiación izquierdista al afirmar: “Reiteramos nuestra solidaridad con los procesos sociales y gobiernos progresistas de Venezuela, Cuba y Bolivia que buscan abrir nuevos caminos alternativos para los pueblos”. Esta frase vuelve a un lado más ideológico del discurso, pero al mismo tiempo no tiene una continuidad completa con la toma de posición izquierdista original e, incluso, en cierta medida la contradice. Es decir que,



en un primer momento, se han expresado una posición anti-neoliberal y principios y prácticas relacionados con las tradiciones indígenas asociándolas implícitamente a ideologías izquierdistas. En el segundo momento, expresado al final del texto, nos encontramos con una serie de propuestas y reivindicaciones concretas que no tienen necesariamente que ver con la tradición, sino más bien con posiciones “altermundialistas” y “socialistas” más explícitamente asociadas a la izquierda. Así, el hecho de mostrarse solidario con los gobiernos de Bolivia, Cuba y Venezuela muestra esta voluntad de oponerse al capitalismo neoliberal, pero al mismo tiempo se aleja de algunos de los valores tradicionales andinos expresados, ya que estos gobiernos no respetan necesariamente “la armonía con la madre naturaleza, la historia y propias espiritualidades”, por ejemplo, porque tienen que enfocarse en políticas pragmáticas y anti-imperialistas<sup>6</sup>. Esta discontinuidad ideológica del discurso muestra que las organizaciones indígenas se ven obligadas a armar un ensamblaje de diversos elementos para poder posicionarse en el tablero ético-político mundial y tener cierto peso; también muestra que la tradición andina no es una esencia inmutable ni indica un serie de principios fijos, sino que tiene que adaptarse a la realidad actual y asociarse a otras tradiciones. El discurso se encuentra en un espacio significativo entre “tradición no-moderna” y “tradición moderna”, recuperando elementos ancestrales comunitarios y elementos izquierdistas característicos de la alter-mundialización. Este acto fundador de la CAOI, publicado en el 2006, nos muestra un posicionamiento claro en contra de la derecha neoliberal al mismo tiempo que da una propuesta alternativa a la izquierda “tradicional” al asociar una visión propia de la ética y una visión política que tiene sentido en el escenario político actual. Este posicionamiento fundador no parece haberse debilitado con el tiempo y nos encontramos, en el segundo texto que examinamos, con una continuación de estos ideales, pero con un tono más decisivo hacia una cosmopolítica.

### *Segunda declaración de la CAOI. Quito 2010 (ver Anexo 2)*

Este segundo texto de la CAOI corresponde a las conclusiones del segundo encuentro y, por lo tanto, resume los diferentes posicionamientos expresados por la organización durante este encuentro de 2010. De entrada se nos muestra una toma de posición clara con su primera frase.

La defensa de los derechos de la Madre Tierra y los pueblos indígenas para hacer realidad los Estados Plurinacionales y el Buen Vivir es el eje transversal de las conclusiones a las que llegó el II Congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas. (2010b)

La CAOI es una coordinadora de varias organizaciones indígenas, lo que explica el carácter colectivo y bastante consensual de esta toma de posición; pero a la vez significa que puede estar desconectada de las realidades cotidianas de varios pueblos que no son representados por ella. De nuevo, como en el texto anterior, en el origen de este discurso nos encontramos ante un cuerpo sensible plural y heterogéneo que puede ofrecer orientaciones muy diversas a la interpretación que le damos.

Esta primera frase pone en el mismo plano dos tipos de entidades cuyos derechos se tienen que defender: los pueblos indígenas y la Madre Tierra. Nos parece interesante ver que

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, Evo Morales, el presidente de Bolivia, es un aimara que promueve los valores tradicionales de los pueblos originarios. Sin embargo, tiene políticas que van en contra del respeto de la Madre Tierra como la explotación de los hidrocarburos y de la minería, aunque estas políticas se hacen en la perspectiva de la nacionalización de los recursos naturales que estaban en mano de empresas extranjeras transnacionales.

dicho plano no parece jerarquizado, asumiendo que el uno es tan importante como el otro. Pero llama también la atención que, estando ante una declaración de pueblos andinos, no se utilice el término usual de *Pachamama*, ‘madre tierra’ en quechua y en aimara, sino el término castellano Madre Tierra. Podría interpretarse este gesto como una ‘autocensura’ para evitar el recurso a las lenguas indígenas. Sin embargo, no es tanto el caso porque, en realidad, al formar parte este texto de una serie de textos en un sitio internet, nos reenvía a otros hiperenlaces en los cuales se explicitan los diferentes conceptos en juego. Así, por un lado tenemos dos tipos de entidades no jerarquizadas que le da al discurso un tono “cosmoético”, al mismo tiempo que, por otro lado, se quiere incluyente de un discurso más general y accesible.

Al ver el resto de la frase, vemos que la defensa de estos derechos se hace en la perspectiva de lograr una agenda política, que se concretaría en estados plurinacionales, y otra más ética que apunta al Buen Vivir. Se están uniendo la política y la ética, dándoles un toque alternativo indígena, ya que el concepto de buen vivir, *sumac kawsay* en quechua, nos viene del discurso indígena e indigenista que promueve una vida equilibrada con la naturaleza basada en los valores tradicionales indígenas. Los estados plurinacionales son por su parte un reclamo cada vez más común en los países latinoamericanos con una población indígena fuerte, lo que pone en cuestión el modelo nacional más tradicional que imagina la nación de manera más bien homogénea. Así, esta primera frase nos da una puerta de entrada a la toma de posición de la CAOI que, por un lado, resalta y promueve tradiciones indígenas y sus maneras de vivir en el mundo; pero, por otro lado, lo hace intentando tomar a la vez una posición entendible en el tablero político actual.

Luego de esta toma de posición inicial, se examinan los diferentes temas tratados durante ese congreso que podrían resumirse en ecología, solidaridad e identidad. Pero en este caso podemos entender la ecología en su sentido amplio que concierne tanto al equilibrio del medio ambiente como al equilibrio social y epistemológico, lo que la relaciona directamente con los dos otros términos. El trabajar a partir de estos diferentes temas lleva a una serie de reclamos que son expresados, en el resto del texto, como reclamos ecológicos y socio-políticos introducidos con verbos en infinitivo como *exigir*, *rechazar*, *denunciar* y *fortalecer*. Estas exhortaciones critican el neoliberalismo y sus actitudes anti-ecologistas (que se rechazan y denuncian); promueven alternativas de gestión indígena (que se quiere recuperar y fortalecer); y apoyan a una cultura democrática e, implícitamente, a una ideología izquierdista. Como este texto nos pone ante conclusiones, estos reclamos explican lo declarado en la frase de entrada, pero al mismo tiempo son cortos y resumen lo que, otra vez, se puede encontrar en otras partes del sitio internet.

El tono izquierdista se confirma al aparecer el nombre de Evo Morales entre esta serie de reclamos como organizador de la cumbre climática de Cochabamba a la que tienen que participar: “Participar en la Cumbre Climática de Cochabamba convocada por el Presidente Evo Morales, asimismo, en la COP16 de México en noviembre de 2010” (2010b). Esta intrusión del presidente Morales en el discurso muestra probablemente una continuación en la solidaridad expresada hacia el estado boliviano en la declaración fundadora de la CAOI del 2006 que examinamos arriba. El solo hecho de nombrar así al presidente boliviano confiere un tono ideológico aún más fuerte al discurso que el que le puede también dar una nueva dirección en su interpretación. Mostrarse implícitamente solidario con el gobierno de Bolivia revela una voluntad de oponerse al capitalismo neoliberal, pero al mismo tiempo lo aleja de algunos de los valores tradicionales andinos expresados, ya que este gobierno no respeta

necesariamente los derechos de la madre tierra y de todos sus pueblos indígenas para enfocarse en políticas pragmáticas anti-imperialistas. Esta ligera discontinuidad ideológica del discurso muestra de nuevo que las organizaciones indígenas se ven obligadas a armar un ensamblaje de diversos elementos para poder posicionarse en el tablero ético-político mundial y tener una voz que se va a escuchar; también muestra que la tradición andina no es una esencia inmutable que apunta a un serie de principios fijos, sino que tiene que adaptarse a la realidad actual y asociarse a otras tradiciones. Además, el hecho de que se haga referencia a la ONU y la OIT como instancias sobre las cuales pueden apoyarse para defender sus derechos dentro de sus estados-naciones, muestra que las organizaciones que forman parte de la CAOI intentan difundir lo más posible sus ideas y conseguir instalarse dentro del espacio político internacional. Este deseo se expresa también en las palabras de apertura del encuentro en la que después de haber expresado las especificidades indígenas de los participantes en dicho encuentro, con ofrendas, saludos y rituales de bienvenidas, hacen un llamado a la “integración del Abya Yala con todos los pueblos del mundo y a participar activamente en todos los escenarios” (2010a). En este sentido, la CAOI intenta reflexionar sobre nuevas maneras de pensar la política, articulando lo local con lo global y las realidades tradicionales con las modernas. Así, nos da la impresión de que el texto que acabamos de examinar refleja un posicionamiento cosmopolítico de parte de la CAOI en el sentido que hemos expresado al inicio, es decir una cierta asociación entre una cosmoética indígena y la política actual. Además nos llama la atención que, en comparación con el acto fundador de la CAOI, los reclamos ecológicos toman mucha más importancia en la conclusiones de este segundo encuentro de la organización que en el primer encuentro. Este desplazamiento en las reclamaciones nos muestra tal vez, después de haber intentado tomar un lugar fuerte en el escenario político, el deseo de afirmarse más en un sector que concierne más íntimamente a los valores ancestrales de la cosmoética. Sin embargo, a pesar de este desplazamiento, los dos discursos no se contradicen y, por el contrario, nos muestran los diferentes lados de la cosmopolítica indígena.

### *Conclusión*

Los textos examinados no están aislados, sino que forman parte de un corpus bastante amplio de declaraciones que, hoy en día, con el Internet, son producidos y difundidos a gran velocidad. Sin embargo, organizaciones como la CAOI, que representan una variedad de países y pueblos al mismo tiempo, no son tan numerosas y corren el riesgo de llevar contradicciones internas más grandes por su naturaleza heterogénea. En este sentido, la línea de separación puede ser muy estrecha entre un discurso que conlleva un mensaje de lucha por la descolonización tanto socio-política como de pensamiento que se enfoca en un vivir mejor para todos y un dogmatismo ideológico que sobrevalora ciertas tradiciones indígenas. Los textos examinados parecen evitar los escollos de tal dogmatismo, pero esto no significa que sean discursos que están completamente separados de otros que en lugar de ayudar a la causa indígena terminan trabajando en contra de ella. Así, por ejemplo, se está usando cada vez más la palabra “pachamamismo” para designar una ideología que defiende y promueve la tradición indígena, pero la fosiliza y folcloriza a la vez, desconectándola de las prácticas cotidianas y, de esta manera, utilizándola como disfraz político (Cuelenaere y Rabasa, 2012). Así, aunque la pachamama forme parte de la constitución ecuatoriana y el estado boliviano se declare abiertamente plurinacional, los pueblos indígenas de estos países no tienen necesariamente mejores condiciones de vida y los conflictos relacionados al territorio y la

utilización de los recursos naturales no han desaparecido. De nuestro punto de vista, una agenda cosmopolítica indígena viable se ubica justamente en este frágil equilibrio asociativo entre lo cosmoético y la política. No basta invocar a la pachamama para ser su defensor, ni decirse indígena para representar a los pueblos indígenas. Creemos que la verdadera propuesta cosmopolítica indígena se encuentra en prácticas reales de gente que se siente orgullosa de sus valores y modo de vida y que lucha concretamente para mejorar sus condiciones sociales.

### *Bibliografía*

- BEAUCLAIR, Nicolas. 2009. “Epistemologías indígenas y éticas interculturales: Una lectura eticológica del quinto capítulo del *Manuscrito de Huarochirí*”. *Allpanchis* 73-74: 269-316.
- . 2012. *Éticas indígenas en dos crónicas coloniales indígenas: análisis, interpretación y perspectivas*. Tesis de doctorado. Montreal: Université de Montréal.
- . 2013. “La reciprocidad andina como aporte a la ética occidental: Un ejercicio de filosofía intercultural”, *Cuadernos interculturales* 21: 39-57.
- CADENA, Marisol de la. 2010. “Indigenous Cosmopolitics in the Andes: Conceptual Reflections beyond ‘Politics’.” *Cultural Anthropology* 25 2 (2010): 334-70.
- CAOI. “Declaración del Cusco”. (2006)  
[http://www.movimientos.org/enlacei/congresocaoi/show\\_text.php?key=7592](http://www.movimientos.org/enlacei/congresocaoi/show_text.php?key=7592)
- . 2010a. “Ecuador: inició el II Congreso por Estados Plurinacionales y el Buen Vivir”  
[http://movimientos.org/es/ii-congreso-caoi/show\\_text.php?key%3D16872](http://movimientos.org/es/ii-congreso-caoi/show_text.php?key%3D16872)
- . 2010b. “Principales acuerdos del II Congreso de la CAOI”.  
[http://movimientos.org/es/ii-congreso-caoi/show\\_text.php?key%3D16878](http://movimientos.org/es/ii-congreso-caoi/show_text.php?key%3D16878)
- CUELENAERE, Laurence y José RABASA. 2012. “Pachamamismo, o las ficciones de (la ausencia de) voz”. *Cuadernos de literatura* 32: 184-205.
- FONTANILLE, Jacques. 2003. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM.
- . *Pratiques sémiotiques*. 2008. Paris: Presses Universitaires de France.
- JONAS, Hans. 2000. *Une éthique pour la nature*. Paris: Desclée de Brouwer.
- KABATEK, Johannes. 2005. “Tradiciones discursivas y cambio lingüístico”. *Lexis* XXIX 2: 151-77.
- LATOUR, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.

## ANEXO

### *Anexo 1*

Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.

Declaración del Cusco

2006-07-17

“No es que los Estados nos den una mano, sino que nos quiten sus manos de encima”

HACIA LA CONSTRUCCION DE ESTADOS PLURINACIONALES Y SOCIEDADES INTERCULTURALES

Las organizaciones representativas de las Nacionalidades y Pueblos Quechuas, Kichwas, Aymaras, Mapuches, así como de los Cayambis, Saraguros, Guambianos, Koris, Lafquenches, Killakas, Urus, Larecajas, Kallawayas, Chuwis, Chinchaycochas, k'anas, y demás Pueblos Indígenas Originarios de la región Andina, reunidos en el Cusco, del 15 al 17 de julio del 2006, durante el I Tantachawi/ Congreso Fundacional de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas, manifestamos a nuestros hermanos y hermanas de nuestras Comunidades, Ayllus, Markas, Cabildos y demás formas organizativas de nuestros Pueblos; así como a los explotados y oprimidos de los Países andinos y a la opinión pública internacional, la siguiente Declaración que resume el sentido de nuestros debates y nuestros objetivos trazados en este I Congreso/Tantachawi.

RECHAZAMOS la nueva estrategia de colonización capitalista y neoliberal, a través de los TLC, los cuales no son simplemente para regular intercambios comerciales, sino sobre todo para imponer nuevos mecanismos de subordinación del viejo “Estado-Nación”, como son el de detener los controles a los abusos de las Transnacionales, bajo el pretexto de ser “expropiaciones indirectas” que serían denunciadas en tribunales arbitrales extranjeros, sin control público y fuera la leyes y sociedad nacionales. La historia del despojo continúa entonces: luego de imponernos Estados criollos “independientes” pero que mantuvieron la misma sociedad colonial de exclusión; y ahora, cien años después, a pesar de ser Estados fracasados, aceptan el control imperial, en especial para el saqueo de los recursos naturales : agua, minerales, hidrocarburos, madera, biodiversidad, entre otros.

COMPROBAMOS que esa neo colonización, revela la caducidad de las estructuras políticas, económicas y sociales de los llamados “Estado-Nación”, de los Estados Uni Nacionales, Uni-Culturales, que se han formado y siguen actuando, sobre la base de la exclusión de la amplia diversidad de Pueblos, Naciones y Comunidades Andinas; y que no han podido tampoco establecer ni menos defender a las sociedades, economías y culturas de los países andinos, y ni siquiera ya de su propios mercados internos.

NOS AFIRMAMOS en nuestro orgullo social y cultural, basado en nuestras sabidurías, conocimientos, valores, éticas, tecnologías, en armonía con la madre naturaleza, la historia y propias espiritualidades; y que se expresan en la resistencia de prácticas de solidaridad, dualidad, complementariedad, reciprocidad, de control social de todo tipo de autoridad, como fuentes vivas de alternativas para la reconstitución sobre nuevas bases de los países andinos. Lo cual es más urgente aún, ahora que esos estados, son cada vez menos “nacionales” y menos “democráticos” luego de más de cien años de venir intentándolo bajo grupos de poder aliados del capital transnacional y sus agencias.

FUNDAMOS en este histórico reencuentro bajo el grito de Túpac Katari de “Volveré... y seré millones” la COORDINADORA ANDINA DE ORGANIZACIONES INDÍGENAS integrada por ECUARUNARI-Confederación de las Nacionalidades y Pueblos Kichwas del

Ecuador, CONACAMI- Confederación Nacional de Comunidades del Perú Afectadas por la Minería , CONAMAQ- Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyo de Bolivia, CITEM- Coordinadora de Identidades Territoriales Mapuche, ONIC - Organización Nacional Indígena de Colombia, CCP – Confederación Campesina del Perú; CNA- Confederación Nacional Agraria; y con la adhesión fraterna de organizaciones participantes que se indican más adelante, y bajo los principios ancestrales de Ama Sua (Honradez), Ama Llulla (Veracidad), Ama Quella (Laboriosidad), Dualidad Complementaria, Reciprocidad, Equidad y Solidaridad

El I CONGRESO DE LA COORDINADORA ANDINA DE ORGANIZACIONES INDIGENAS PROPONE la siguiente AGENDA INDÍGENA ANDINA para que sea en función a ella, que se procese el debate institucional y político en nuestros países. Basta ya de que otros nos “traduzcan” o “interpreten”, o que nuestra “participación” sea de comentaristas de la agenda de otros (Banco Mundial, BID, CAN, Estados, Ministerios, ONGs). Debe ser al revés: ahora nosotros los invitamos a debatir el sentir y las propuestas de nuestros Pueblos.

Territorialidad y recursos naturales

- Declarar la intangibilidad de los territorios de los Pueblos Indígenas
- No a la privatización ni mercantilización del agua y de la madre tierra
- Articular estrategias de lucha para expulsar a las transnacionales en nuestros territorios.

Estado pluri nacional y otra institucionalidad

- Refundaciones como Estados Pluri Nacionales que nos incluyan y en base a los principios de equilibrio en igualdad de condiciones, rotación, reciprocidad y redistribución.
- Reconstituir los territorios e institucionalidades de los Pueblos Indígenas,
- Conformación de Asambleas Constituyentes, con representantes desde los Ayllus, Markas y Comunidades, no vía partidos ni elecciones tradicionales

Derechos colectivos y autodeterminación

- Suscripción, ratificación y aplicación del Convenio 169 de la OIT, y que cada Estado presente informes de su cumplimiento.
- Respeto a la autonomía y a nuestras propias maneras de organizarnos y gobernarnos y que ello se reconozca a través de un nuevo contrato social
- Vigencia de nuestros derechos colectivos a la cultura, identidad, salud y educación de acuerdo a nuestros usos y costumbres
- Vigencia del derecho a la consulta y consentimiento en toda política y proyecto sobre los recursos naturales

Reconstitución e integración de los pueblos y nacionalidades

- Hacia la confederación de Nacionalidades y Pueblos Indígenas del Tawantinsuyo y Abya Yala
- Desarrollo de la Educación Bilingüe e Intercultural para lograr modelos de vida de autoconsumo y comercio justo entre Pueblos Indígenas

Participación política indígena

- Participación política en procesos nacionales, basada en el trabajo de las comunidades, para que ellas lo dirijan y tomen las decisiones

REITERAMOS que la estructura de la COORDINADORA ANDINA recoge los principios comunitarios e indígenas del control colectivo, la rotación, “mandar obedeciendo”, unidad en la diversidad representada por los delegados y delegadas de las organizaciones de cada uno de los países integrantes.

LLAMAMOS a las mujeres y hombres, explotados, oprimidos y marginados, campesinos, cocaleros, ribereños, afro americanos, fabelas, ranchos, barriadas, los “informales”,

estudiantes, obreros, intelectuales; y todos los demás grupos sociales en la diversidad de formas organizativas de la ciudad y el campo, que resisten al salvajismo capitalista neoliberal, a UNIRNOS POR UNA LIBERACIÓN DE TODOS CONTRA TODO TIPO DE EXPLOTACIÓN Y OPRESIÓN, para la cual esta Agenda Indígena es un insumo, que los invitamos a analizar y llegar a articular los procesos más amplios de unidad en la diversidad.

RECHAZAMOS toda forma de política intervencionista y guerrillera, de persecución política por los estados en contra de líderes y autoridades originarias, por alzar la voz a favor de los derechos de los Pueblos y denunciarnos el asesinato selectivo de los líderes indígenas. No a la criminalización de las luchas de los pueblos indígenas y movimientos sociales.

PROPONEMOS que todas las instancias internacionales (Multilaterales, NN.UU y otras) dejen de invisibilizarnos y sustituirnos, y tomen en cuenta nuestros derechos, y en particular que la Comunidad Andina de Naciones y MERCOSUR, en todos sus procesos y decisiones, respeten nuestros Derechos Colectivos con la debida consulta y consentimiento. Igualmente que la Organización Mundial del Comercio (OMC), respete nuestros derechos de Territorialidad, Autonomía y patrimonio intelectual y cultural, y su carácter colectivo y trans generacional.

RATIFICAMOS nuestro respaldo y participación activa en los procesos de alianzas internacionales, como el Foro Social de las Américas; Foro Social Mundial y en la III Cumbre Continental de los Pueblos Indígenas que se realizará en marzo del 2007 y para la articulación de Otros Mundos Posibles alternativos al sistema neoliberal globalizante.

REITERAMOS nuestra solidaridad con los procesos sociales y gobiernos progresistas de Venezuela, Cuba y Bolivia que buscan abrir nuevos caminos alternativos para los pueblos, así como nuestra exigencia de libertad a los luchadores sociales de todo el mundo.

Se resuelve que la sede del II Tantachawi/ Congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas, se efectuará en Quito, Ecuador.

¡ Cortaron nuestras ramas, hojas... pero no las raíces.... y ahora Volvemos !

¡ Diez Veces nos golpearon.... diez veces nos levantaremos !

Cusco, 17 de julio del 2006

Tomás Huanacu Tito Presidente del I Tantachawi/Congreso

- COORDINADORA ANDINA DE ORGANIZACIONES INDÍGENAS
- ECUARUNARI, Confederación de las Nacionalidades y Pueblos Kichwas del Ecuador
- CONACAMI, Confederación Nacional de Comunidades del Perú Afectadas por la Minería
- CONAMAQ, Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qullasuyo de Bolivia.
- CITEM, Coordinación de Identidades Territoriales Mapuche
- ONIC, Organización Nacional Indígena de Colombia
- ONPIA, Organización Nacional de Pueblos Indígenas de Argentina
- Consejo Nacional Aymara de Chile
- CCP – Confederación Campesina del Perú
- CNA- Confederación Nacional Agraria
- CSUTCB – Confederación Sindical Única de Trabajadores y Campesinos de Bolivia
- Federación Nacional de Mujeres BARTOLINA SISA del Qullasuyu.

## *Anexo 2*

Principales acuerdos del II Congreso de la CAOI

2010-03-13 00:00:00

La defensa de los derechos de la Madre Tierra y los pueblos indígenas para hacer realidad los Estados Plurinacionales y el Buen Vivir es el eje transversal de las conclusiones a las que

llegó el II Congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas.

En las cinco comisiones de trabajo se analizaron: la crisis global, la crisis climática y el buen vivir de los pueblos; la reconstitución de los pueblos y los Estados plurinacionales; la defensa de los territorios y la Madre Naturaleza: megaproyectos de la IIRSA en territorios indígenas; criminalización y militarización, diplomacia indígena e incidencia política internacional; y coordinación continental de los pueblos indígenas.

Los países miembros de la CAOI enfrentarán el cambio climático cuestionando el modelo neoliberal extractivista que saquea, depreda y contamina a la Madre Tierra. Y se exigirá el reconocimiento de la deuda ecológica y climática, que tienen los países contaminantes y extractores de las riquezas de los pueblos originarios.

Exigir a los gobiernos nacionales cumpla con efectuar la consulta para el consentimiento previo, libre e informado de los pueblos originarios antes de implementar modelos y leyes de “desarrollo” que afectan a los pueblos originarios.

Dar carácter vinculante a las decisiones del Tribunal Internacional de Justicia Climática de los Pueblos, a partir de la redacción y aprobación por Naciones Unidas de una Declaración Universal de Derechos de la Madre Tierra, a fin de que se sancione a los responsables del cambio climático: las transnacionales de los países ricos y los gobiernos cómplices de los países pobres.

Incidir como pueblos originarios en todas las instancias nacionales e internacionales con propuestas para enfrentar el calentamiento global.

Exigir de los gobiernos nacionales el respeto y la efectivización de los Convenios Internacionales sobre Biodiversidad.

Recuperar y fortalecer los saberes ancestrales de cuidado de la Madre Tierra, revalorando nuestra identidad; fortaleciendo las alternativas propias de uso de los recursos naturales y rechazando las falsas soluciones propuestas por los gobiernos nacionales y organismos internacionales.

Rechazar y exigir a los gobiernos nacionales para que NO sigan otorgando concesiones a las industrias extractivas que destruye a nuestra Madre Tierra.

Participar en la Cumbre Climática de Cochabamba convocada por el Presidente Evo Morales, asimismo, en la COP16 de México en noviembre de 2010.

Fortalecer alianzas con todos los sectores y actores sociales de los países que conforman la CAOI para luchar contra los gobiernos y organismos nacionales e internacionales neoliberales que afectan a los derechos de los pueblos.

Exigir a los estados y organismos internacionales el respeto a la autodeterminación y el reconocimiento de nuestras propias formas de elección, ejercicio de la autoridad y la administración de justicia o Derecho Mayor.

La CAOI, rechaza la Iniciativa para la Integración de la Infraestructura Regional Suramericana (IIRSA), por los impactos que generan los grandes mega proyectos que vienen implementando los gobiernos y organismos internacionales.

Fortalecer el Observatorio y Defensoría Jurídica junto con otros sectores sociales, en la Movilización Internacional a celebrarse el 12 de octubre e incidir en los foros internacionales en los temas concernientes a criminalización y militarización.

Rechazar la instalación de bases militares y toda intervención militar extranjera por poner en peligro la seguridad continental, y la contaminación de nuestras tierras, aire y agua, en los territorios indígenas.

Rechazar la criminalización y militarización en nuestros países, que son propiciadas como mecanismos para garantizar el saqueo de nuestros recursos naturales por las empresas transnacionales.



Denunciar a los gobiernos de los países miembros de la CAOI cuando se produzca la muerte de luchadores y dirigentes indígenas; incidiendo en el cumplimiento de Convenio 169 de la OIT y Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos Indígenas de la ONU.

Apoyar y participar en la campaña que se realiza en Colombia por los pueblos indígenas en riesgo de extinción.

Constituir una agenda continental de mujeres, e incidir en espacios internacionales y avanzar en la coordinación continental de mujeres indígenas.

Apoyar y participar en la I Cumbre Continental de Comunicación a realizarse en Cauca – Colombia.

CAOI

Kitu Ecuador

13 de marzo de 2010

## EL CINE COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN DE UNA MEMORIA EN *LA TETA ASUSTADA*

José R. Paredes Dávila  
*Université de Montréal*

---

### ***Resumen***

Este artículo explora una dimensión del debate del conflicto armado en el Perú (1980-2000), a través de un análisis de tres secuencias de la película *La teta asustada* (Llosa 2009), en diálogo con algunas teorías de la memoria (Feld y Stites Mor, 2009; Hirsch, 2008). Una de las imágenes que estudiamos destaca el valor del quechua como código de transmisión *inter*-generacional de las principales víctimas del conflicto. Una segunda imagen advierte disonancias en la constitución de una memoria nacional consensual. Por último, este análisis distingue una dimensión conflictiva en las transferencias memoriales inmersas dentro de una lógica de mercado.

### ***Palabras clave:***

memoria, posmemoria, cine latinoamericano, Perú, transferencia cultural, quechua, Claudia Llosa, CVR.

---

### ***Introducción***

Entre 1980 y 2000, el Perú inició uno de los momentos más sangrientos de su historia republicana. En efecto, la violencia desatada entre el Estado peruano, Sendero Luminoso y el MRTA dejó una profunda marca en la psiquis colectiva y en el cuerpo social del país. La “Comisión de la verdad y reconciliación” (CVR) ha señalado que el conflicto armado dejó un saldo de 69 280 víctimas mortales. La mayoría de las víctimas provenía de las localidades más aisladas de la sierra y tenía como lengua materna, en muchos casos única lengua, el quechua. En tal sentido, las investigaciones de la CVR han confirmado una de las grandes obligaciones que encara el Estado peruano y la sociedad civil en el siglo XXI: la inclusión social (simbólica y material) de los más afectados por la violencia.

El debate sobre la memoria del conflicto armado ha marcado una etapa bisagra en la historia del Perú. Las discusiones sobre las visiones de aquellos años de violencia, caos e incertidumbre, han dejado claro que las memorias sobre aquel pasado están todavía en controversia. Tanto el Informe Final como el Informe Visual (Yuyanapaq) de la CVR, el proyecto del Museo de la memoria (o Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social) y el monumento “Ojo que llora”, han sido y siguen siendo objeto de polémica (Drinot 2009; Milton 2010; Poole y Rojas 2010). Asimismo, desde la cultura se han producido diversas manifestaciones de la memoria de aquellos años; en el arte popular, la

literatura, el cine, la música, etc. Algunas de estas manifestaciones han sido los retablos ayacuchanos de Claudio Jiménez, las historietas Rupay, la novela de Alonso Cueto, el teatro del grupo Yuyachkani, las películas de Palito Ortega Matute, entre otras (Milton 2014). En tal sentido, podemos afirmar que el debate sobre la memoria del conflicto armado en el Perú es un tema central que está reconfigurando diversas maneras de pensar la sociedad desde la cultura.

La representación del conflicto en el cine se inicia a finales de los 80s, y continua su curso durante la década de los 90s. Algunas de las películas peruanas que han llevado a la pantalla este momento histórico son *La boca del lobo* (Francisco Lombardi 1988), *Alias la gringa* (Alberto Durant 1991), *La vida es una sola* (Marianne Eyde 1993), *Sangre Inocente* (Palito Ortega 2000), entre otras. Esta temática ha continuado durante el periodo de transición del fujimorismo hacia la democracia (2000 - hasta la actualidad), en películas como *Paloma de papel* (Fabrizio Aguilar 2003), *Días de Santiago* (Josué Méndez 2004), *El rincón de los inocentes* (Palito Ortega Matute 2005), *Paraíso* (Héctor Gálvez 2009), *Las malas intenciones* (Rosario García-Montero 2011), entre otras. Aún así, esta continuidad temática no debería ser entendida como una constante uniforme, puesto que tanto la producción como la difusión de cada filme estuvieron determinadas por un contexto social y político particular, como parte de la evolución histórica del mismo conflicto (Valdez 2005).

El presente artículo explora una dimensión del debate sobre la memoria del conflicto armado en el largometraje de ficción *La teta asustada* (Claudia Llosa 2009), una de las películas peruanas contemporáneas más polémicas de los últimos tiempos. Aunque no se trata de un filme que representa los años del conflicto, nos parece que sí evoca la problemática de la memoria de quienes a pesar de no haber vivido durante la guerra, sí heredaron el trauma histórico, en este caso, los hijo(a)s de las mujeres quechua-hablantes víctimas de violación sexual. En tal sentido, consideramos que la segunda película de Llosa puede ser leída como un síntoma del debate de la memoria en el Perú y, tal como ha sugerido Gastón Lillo (2011), como una propuesta que plantea una manera de afrontar el trauma a la generación del posconflicto.

Antes de demostrar esta hipótesis, estableceremos algunas nociones fundamentales sobre el vínculo entre la imagen y la memoria (Feld y Stites Mor, 2009; Jelin, 2002), subrayando la importancia de la primera en la constitución de la segunda. Asimismo, vamos a utilizar la noción de posmemoria (Hirsch, 2001, 2008), concepto que nos servirá para pensar la experiencia de la generación que heredó la memoria de la guerra aunque no la vivió. Después de definir este marco teórico, vamos a analizar tres secuencias fílmicas, estableciendo un diálogo entre los Estudios de memoria y los Estudios cinematográficos, estudiando cómo se manifiesta la problemática de la memoria del conflicto armado peruano en las imágenes de la película y observando qué proponen sus espacios visibles (e invisibles) en términos de memoria.

Una de las imágenes que analizamos se presenta bajo la forma de una imagen-aural; la imagen de la lengua quechua, código de transmisión memorial utilizado por aquellas mujeres que fueron víctimas de violación sexual durante el conflicto y también por los herederos de su memoria. En una segunda imagen, la superposición de fotografías que no cuajan y marcos que se rompen ante la aparición de lo *obsceno*, nos sugiere la ruptura del cuerpo social y la imposibilidad de una memoria nacional, en el sentido asignado por Halbwachs (1950). Una tercera imagen nos advierte que, dentro de una lógica de consumo y despojada de sus huellas memoriales vinculadas a la experiencia traumática, la memoria de los herederos de las

víctimas tiende a disolverse para circular en un nuevo espacio cultural, en este caso, un lugar desvinculado con la problemática.

### *Pensar el pasado a través de las imágenes*

El espacio ocupado por las imágenes es uno de los lugares privilegiados por la memoria. Con las imágenes el pasado regresa, se reconfiguran nuevos sentidos, podemos rememorar y transmitir nuestras vivencias a nuevas generaciones. Empero, la importancia de las imágenes no está vinculada únicamente con el tiempo pretérito. En efecto, sabemos que las imágenes vinculan dos temporalidades fuertes que conjugan la memoria: una que acentúa el pasado y otra que enfatiza el presente. Para Claudia Feld y Jessica Stites Mor, esta idea hace eco con las investigaciones pioneras del sociólogo Maurice Halbwachs (1950), quien ya había señalado que “la memoria se construye desde el presente; es el trabajo de recomponer, mediante las herramientas y materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado” (Feld y Stites Mor 2009: 25).

Pensar el tiempo pasado y reactivar la memoria a través de las imágenes implicará entonces un trabajo cognitivo. En efecto, sabemos que para representar y traducir lo que queremos recordar en diversos medios, la memoria pone en acción imágenes de nuestro archivo visual; activa nuestra imaginación, también imagen-en-acción. En este proceso, la memoria se retroalimenta de dos tipos de imágenes: aquellas que ocupan el campo de los imaginarios o las imágenes mentales, y aquellas que están inscritas en un soporte tangible, es decir, las imágenes materiales que circulan por una sociedad, en exhibiciones y en periódicos, en la televisión y en el cine, etc. (Feld y Stites Mor 2009). Las imágenes materiales que configuran la memoria tienen el valor de índices e instrumentos, de documentos de un archivo visual que pueden ser utilizados como parte del proceso cognitivo, y así, configurar nuevos significados en la rememoración de un pasado en apariencia visible pero más bien opaco<sup>1</sup>.

Siguiendo el estudio de Feld y Stites Mor, queremos reflexionar sobre “las presencias y sentidos del pasado en nuestras sociedades”, observando con atención “las marcas simbólicas y materiales en las cuales se anclan estos procesos de rememoración” (2009: 31)<sup>2</sup>. En tal sentido, planteamos que uno de los métodos que nos permiten utilizar una película como documento visual es la deconstrucción semiótica de aquellas secuencias de imágenes que evocan con mayor nitidez la problemática del conflicto armado peruano. Entendemos por deconstrucción semiótica una lectura que pone atención a la retórica de la imagen cinematográfica y sus códigos visuales, literales (como la traducción de una película o el título), denotativos (como las alusiones directas o señales contenidas en una secuencia

---

<sup>1</sup> Aún así, las imágenes materiales siempre dependerán de “modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas” (Feld y Stites Mor 2009: 27)

<sup>2</sup> Tomando como centro de su investigación el caso de la memoria visual de la dictadura en Argentina, Feld y Stites Mor se preocupan por “analizar el proceso social de rememorar (y de olvidar), estudiando los diversos niveles en los cuales se da” (Jelin 2002: 2). Su proyecto de investigación no se limita a reconstruir una historia de aquellos años de violencia, sino que se preocupa por observar el espesor de las imágenes materiales del archivo visual (televisión, cine, fotografía).

filmica) y connotativos (como los vínculos culturales y simbólicos que conjugan otros sentidos más allá de la imagen en sí misma)<sup>3</sup>.

### *La generación de la posmemoria*

A fines de los 80s surge en EEUU y Europa un interés por pensar la experiencia de la generación posterior a los sobrevivientes del *Schoab*<sup>4</sup>. En América Latina, en particular en Argentina y Chile, este interés se rearticula para pensar la experiencia de los hijos de los desaparecidos durante las dictaduras de Estado. Siguiendo esta preocupación por la manera en que las nuevas generaciones rememoran pasados trágicos no vividos, Marianne Hirsch (2008) plantea la noción de posmemoria, entendida como una estructura de transmisión inter- y trans- generacional del conocimiento y experiencia del trauma. Según Hirsch, la posmemoria podría vehicular tres sentidos: la respuesta de la segunda generación al trauma de la primera, una idea que nos ayuda a pensar la tendencia hacia la repetición como paradoja, y un modelo para observar lo singular en la iconicidad de las imágenes (2001: 8).

La generación de la posmemoria es consciente de que la memoria no está compuesta de eventos sino de representaciones. Se trataría de una generación que no busca protegerse del shock; en cierta medida, inmune al temor de la primera generación que sí vivió el trauma “en carne propia”. Hirsch nos dice que esta generación podría transformar la repetición en un medio eficaz para afrontar el pasado, evitando así el “eterno retorno” del trauma, la fijación o la parálisis. Además, la generación de la posmemoria estaría dispuesta a establecer una relación productiva con sus orígenes, más interesada en un trabajo creativo que en una acumulación de imágenes (2008: 107). Por último, podemos distinguir una posmemoria *inter*-generacional – vinculada con la transmisión de una experiencia vivida “en carne propia” a la siguiente generación que no la vivió, en cuyo caso el lugar de transmisión sería el espacio familiar o íntimo – y una posmemoria *trans*-generacional – ligada a un proceso nacional/político y cultural/archivístico, que implicaría un tipo de mediación incorpórea a través de sistemas de símbolos (2008: 110). La primera tiene un vínculo cercano con la memoria del trauma colectivo, mientras que la segunda está más ligada a una memoria hegemónica institucional.

Siguiendo a Hirsch, vamos a explorar cómo el filme *La teta asustada* (2009) nos ayuda (o no) a pensar la respuesta de la generación de la posmemoria en el Perú, analizando aquellas imágenes que poseen un vínculo significativo (e icónico) con la problemática del conflicto y explorando la presencia (o ausencia) de un trabajo de posmemoria productiva. Por otra parte, vamos a analizar cómo se traduce una memoria transmitida en un espacio familiar que denominaremos “espacio de los afectos” – espacio donde el código de transmisión de una memoria será una variedad de la lengua quechua adscrita geográfica y culturalmente al

---

<sup>3</sup> Sobre la relación entre la imagen cinematográfica y la memoria, Pier Paolo Pasolini (1970: 11-12) nos dice que “hay todo un mundo en el hombre que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños. Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una ‘serie de im-signos’, o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica”.

<sup>4</sup> En referencia al genocidio de aproximadamente seis millones de judíos alemanes durante la segunda guerra mundial en los campos de concentración de la entonces Alemania Nazi. Algunos académicos también incluyen en este grupo al pueblo Romani, a los prisioneros de guerra de la ex-Unión Soviética y Polonia, tanto como a personas discriminadas por ser homosexuales.

pueblo de Accomarca (Ayacucho) – en un espacio de representación visual que denominaremos “espacio cinematográfico”.

### *La representación de una memoria en La teta asustada*

El segundo largometraje de la cineasta peruana Claudia Llosa (Lima, 1976) generó mucha polémica en la prensa y en el ámbito de la crítica cultural y académica, local y extranjera. Se ha hablado bastante sobre *La teta asustada* debido a las expectativas que generó en el Perú al ser premiada por el Festival Internacional de Cine de Berlín y al ser nominada a los premios Óscar en la categoría “mejor película extranjera”. El debate sobre *La teta asustada* se inició incluso antes de su proyección en el Perú, descalificando (o no) la película con argumentos que tomaban como antecedente la polémica sobre *Madeinusa* (Llosa 2005)<sup>5</sup>. El debate sobre la obra de Llosa se ha enfocado sobretodo en el asunto de la representación del mundo andino desde la perspectiva de una peruana de raíces no “indígenas” que radica en Europa y no en los Andes<sup>6</sup>.

*La teta asustada* narra la historia de Fausta, una joven migrante ayacuchana que junto a su madre abandona su pueblo natal para instalarse en un pueblo joven de la ciudad de Lima<sup>7</sup>. El filme se inicia con la muerte de la madre y la transmisión del testimonio de su tragedia: fue violada por los militares durante la época del terrorismo. Acechada por el miedo heredado de la experiencia traumática de su progenitora, Fausta decide introducir una papa en su vagina. La protagonista sufre del mal de “la teta asustada”, enfermedad que en la película es presentada como una creencia “popular” sobre la transmisión física, vía lactancia, de los efectos traumáticos de la violación. Fausta debe cumplir con el rito a la muerte y enterrar a su madre en su pueblo de origen, sin embargo, no posee dinero para solventar los gastos. Gracias a un amiga de la familia de su tío, Fausta consigue trabajo como empleada doméstica en casa de Aída, una pianista de la aristocracia limeña. Las dos mujeres entablan una relación que estará condicionada al intercambio de perlas por canciones populares.

En casa de la pianista, Fausta establece una relación aún tímida y desconfiada con Noé, el jardinero; ambos personajes tienen como lengua materna el quechua. Transitando por un periodo de creatividad baldía, la pianista toma las canciones de Fausta y las incorpora su repertorio, que luego presenta ante el beneplácito y la ovación de la alta sociedad limeña. Aída incumple su promesa y desconoce la contribución de la sirvienta, sin embargo, la protagonista regresa a la casa de la patrona y recupera las perlas. A la salida del recinto, Fausta empieza a sangrar por la nariz y pierde el conocimiento. A continuación es auxiliada por Noé, quien la llevará cargada hasta el hospital para que le extraigan la papa. Al salir de alta, vende las perlas y obtiene el dinero que le permitirá enterrar a su madre. Ya embarcada en el viaje, para en la costa del Pacífico y arrastra el cuerpo embalsamado de su madre hacia

---

<sup>5</sup> Se puede seguir el debate en este enlace <http://es.globalvoicesonline.org/2009/03/13/peru-controversia-sobre-la-teta-asustada/>

<sup>6</sup> Protzel sostiene que en *Madeinusa* “el mandato del padre está en caída libre ante la irrupción del Gran Otro del hedonismo y el mercado [...]” (253-254). En consonancia con la entrada violenta del neoliberalismo en el Perú, la película refleja un modo de ver “más autónomo con respecto a la tradición indigenista pero atado a la posibilidad del enfoque arbitrario en la medida en que esta se va reinventando, corolario del progresivo debilitamiento de la memoria colectiva” (2009: 255).

<sup>7</sup> En simultáneo, la película muestra imágenes de costumbres populares (matrimonios), aunque edulcoradas con un tinte *kitsch* que caricaturiza las tradiciones y contrasta radicalmente con la historia principal.

la orilla. Luego se detiene a contemplar la inmensidad del mar. En la última secuencia, Fausta recibe una flor de papa como regalo del jardinero.

El guión de *La teta asustada* tiene como antecedente el testimonio de una de las víctimas de la matanza de Accomarca (1985), versión recopilada en un estudio de campo de la antropóloga médica Kimberly Theidon (2004). La obra de Theidon recurre a las disciplinas de la antropología y la psicología para entender cómo las comunidades campesinas están reconstruyendo sus vidas individuales y colectivas por medio de sus propias prácticas culturales, es decir, ritos, mitologías, lengua, música, etc. Por otra parte, Theidon ha propuesto la noción de “la teta asustada” como “teoría sobre la violencia de la memoria y como realidad fenomenológica”, señalando que las memorias no solo habitan la arquitectura, los museos y los monumentos, puesto que “memories also sediment in our bodies, converting them into historical processes and sites” (2008-2009: 10).

Aunque en apariencia *La teta asustada* se inscribe dentro de la problemática sobre la memoria del conflicto armado en el Perú, el filme propone más bien el olvido como condición necesaria para liberarse aquel pasado traumático. En efecto, el segundo filme de Llosa hace referencia a la problemática a través de un lenguaje elíptico, sobrecargado de un simbolismo que algunos críticos han asociado a la corriente del realismo mágico. Aún así, tal como nos sugiere Gastón Lillo (2011), pese a que la película no muestra el proceso de cura de Fausta, la sanación ocurre a través de la revitalización lingüística del quechua en la “confrontación” con la pianista y en la relación con el jardinero. Sin embargo, ¿bastarían una afirmación cultural y una apertura a la dimensión erótica de la vida para sanar las memorias de aquellos que heredaron el trauma de la violencia?

Si el argumento que planteamos en el párrafo anterior es válido, el siguiente paso será recuperar las imágenes cinemáticas que evocan con mayor claridad la problemática de la memoria. Para cumplir con este objetivo vamos a plantear una lectura de tres secuencias de la película, en diálogo con una gramática y una semántica propiamente cinematográficos, a partir de tres nociones: *banda imagen/sonido* (¿cuál es el sentido de la musicalidad del quechua en la película? ¿qué nos dice el tratamiento acústico y qué imágenes evoca?); *hors-champs* (¿qué observamos en la relación entre el campo que el encuadre hace visible y el campo que no se ve, el *hors-champs*; o, en otras palabras, cuál es la relación entre la escena visible y lo que no entra en escena, o entre la escena y lo obscuro?); y *discurso indirecto libre* (¿qué nos dice el antagonismo entre las miradas de la cámara, objetiva(s)/subjetiva(s), sobre la cuestión de la memoria?).

La primera secuencia de nuestro análisis (Llosa 1:00-4:34) se inicia con el fondo negro de la pantalla y un canto fúnebre en lengua quechua. Podemos leer la traducción del canto gracias a los subtítulos. Se trata del testimonio de la violación de una mujer. En la siguiente imagen en *primer plano* vemos que el canto proviene de la voz de una anciana indígena que está sentada en una cama<sup>8</sup>. A continuación, el perfil de Fausta entra lateralmente en el encuadre y se produce un diálogo entre las dos mujeres. Luego la cámara cambia de plano, ahora se acerca al marco de una ventana a través de la cual podemos distinguir un pueblo joven. En este movimiento lento hacia la ventana, vemos a Fausta de espaldas a la cámara, entrando y saliendo del plano, hasta su incursión lateral en el encuadre, de cara al objetivo. La protagonista queda fijada por la cámara en *plano medio corto*, con el pueblo joven de fondo,

<sup>8</sup> El *primer plano* establece una distancia que evoca confianza e intimidad respecto al sujeto.

mientras la madre muere fuera del plano y el encuadre se superpone al marco de la ventana<sup>9</sup>. Un segundo fundido en negro cierra el *incipit* y anuncia el título de la película.

Si para José María Arguedas la música abre las puertas de la memoria (1978: 56), en esta secuencia, también *incipit* del filme, la canción de la madre abre la problemática que plantea el filme desde un inicio. El canto fúnebre en quechua representa la apertura de una memoria mal cicatrizada, evoca una memoria cultural herida, el síntoma de un pasado trágico irresuelto. Además de relatar los detalles de la violación grupal en la que fue víctima de los militares cuando estaba embarazada de Fausta, la madre nos dice que es importante “regar la memoria” que se está secando, como una planta que no recibe los cuidados que necesita<sup>10</sup>. Así, el filme nos sitúa explícitamente en la problemática de la memoria y al mismo tiempo anticipa el papel simbólico del jardinero en la curación de la protagonista.

Madre e hija cohabitan un espacio íntimo y familiar, el espacio privado del código de los afectos, en este caso, el espacio de la lengua quechua en su variante ayacuchana. Se trata de un código oral que el espectador no familiarizado con la tradición andina solo llegará a descifrar por los subtítulos en castellano. Sin duda, el quechua tiene una función inherente al relato que se quiere contar y por ello es de vital importancia para la totalidad de la película. La lengua de los desplazados por la guerra es el código de comunicación entre madre e hija, un código inter-generacional que hace posible la transmisión de la memoria traumática. En ese sentido, esta primera secuencia es el principal punto de referencia a los antecedentes históricos que confirman las violaciones sexuales cometidas contra las mujeres-quechua hablantes andinas.

El carácter íntimo que adquiere el quechua se logra gracias al tratamiento acústico, detalle que le permite fluir en el espacio del relato como en el interior de los personajes. Mientras escuchamos una conversación en lengua quechua, el encuadre de la cámara nos sitúa en una habitación austera y nos traslada hacia una vista del pueblo joven (barriada o favela). Michel Chion nos dice que “if we can speak of an audiovisual scene, it is because the scenic space has boundaries, it is structured by the edges of the visual frame. Film sound is that which is contained or not contained *in an image* [...]” (1994: 68). Por lo tanto, la imagen-sonora del quechua, imagen fuera del campo visible, es inherente a la secuencia audiovisual. El canto fúnebre de la madre trasciende la imagen en sí, asigna un sentido a esta secuencia de imágenes que se nos presentan como cuadros inconexos, como imágenes sin códigos.

La lengua materna de los desplazados por la guerra se desvanece en los límites entre el espacio interior y el espacio exterior, es decir, entre la habitación donde madre e hija comparten una tragedia y la vista que nos deja la ventana hacia el pueblo joven de *Manchay*<sup>11</sup>. En efecto, el quechua se transfigura para conectar los marcos; se hace imagen e índice que conduce el movimiento de un plano cinematográfico a otro. Si el castellano hubiese sido el código de transmisión de la memoria traumática, el valor de esta secuencia se alejaría de los antecedentes históricos del conflicto. De hecho, la iconicidad del quechua sugiere una simbiosis entre la imagen de la madre, quechua-hablante monolingüe, la imagen de la hija, quechua-hablante bilingüe, y la imagen del pueblo joven, habitado por ambas generaciones.

<sup>9</sup> El *plano medio corto* encuadra a la protagonista desde la cabeza hasta la cintura para aislarla dentro de un recuadro y concentrar la atención en ella.

<sup>10</sup> En los subtítulos del canto de la madre podemos leer “Comeré si me cantas/ y riegas esta memoria que se seca/ No veo mis recuerdos, es como si ya no viviera”.

<sup>11</sup> *Manchay* es un vocablo quechua que podemos traducir al castellano por *miedo*. El pueblo joven de Manchay existe fuera del espacio del relato cinematográfico.



Esta simbiosis adquiere un carácter social significativo: pasa de un estado de memoria inter-generacional a un estado de memoria trans-generacional, sale del espacio íntimo de los afectos hacia el espacio público del pueblo joven. De esta manera, la memoria transita la imaginación del espectador de *Manchay* a través de un hilo conductor que estabiliza la unión en una imagen-aural: la imagen de la lengua quechua<sup>12</sup>.

Otro elemento sustancial en esta secuencia es aquello que el encuadre de la cámara hace visible y aquello que queda fuera de escena, el vínculo entre el *champ* y el *hors-champ*, o la escena y lo obsceno. Irma Velez nos dice que la estética de Llosa se sustenta en un movimiento de cámara que traiciona toda mirada anticipativa y sugiere que se trata de “una estética de superación de lo obsceno y de las obscenidades de la memoria” (2011: 42). Para Velez, la segunda película de Llosa lograría construir una metáfora de la violencia política “evocando la obscenidad del delito al que jamás nos expone visualmente” (2011: 35). Según este argumento, lo que está más allá del marco de la imagen, es decir, lo que está fuera de escena (*hors-champ*), coincide con lo que llama lo “obsceno”, entendido tanto en sentido moral (o político) como en términos estéticos. De acuerdo con esta lectura, la reconstrucción de la identidad de Fausta surgiría a partir de la experiencia propia y el goce del propio cuerpo, en contraposición al “pesimismo popular” de la visión de la madre como transmisora del miedo.

En un primer sentido, la palabra *obsceno* del latín *obsceñus* nos remite a algo que ofende nuestro pudor sexual, mientras que en un segundo sentido, evoca algo de mal gusto, de mal augurio, hiriente, chocante, trivial, sucio y corrupto. Ambos sentidos varían de acuerdo con los valores morales propios de una época, una cultura y un lugar. Asimismo, *obsceno* evoca un sentido teatral, “ante la escena” u *ob-scena*, mientras que en el cine sugiere la distinción entre lo visible en la escena (el *champ*) y lo que queda fuera de escena (el *hors-champ*). Según la lectura de Velez, el sentido moral de lo obsceno en el *incipit* del filme (la violación sexual de la madre) se lograría superar a través del *ob-sceno*, es decir, a través de lo que queda en escena (*champ*) o dentro del marco que fija la cámara. En resumen, Velez entiende la estética de Llosa como una mirada “desde lo *ob-sceno* contra lo obsceno” (2011: 35) o desde lo que queda en escena (*champ*) contra lo que queda fuera de escena (*hors-champ*), por obsceno en un sentido moral y político.

Aún así, el solo hecho de evocar la tragedia de la madre en el doblaje del quechua al castellano es en sí obsceno; aunque el filme no muestra las imágenes de la violación colectiva cometida por los militares, no se logra superar la obscenidad, puesto que el crimen es descrito con detalle en los subtítulos<sup>13</sup>. Sobre este punto, Jean Baudrillard, nos dice que “lo

<sup>12</sup> Sobre este punto, Escobar sugiere un cambio en las actitudes hacia las lenguas como el quechua y el aymara en el Perú del siglo XXI, tendencia que sintoniza con una revitalización lingüística que se manifiesta en espacios sociales como los medios de comunicación masiva (radio, televisión y cine) y la expresión de la cultura popular en la música, la prensa, la literatura, etc. Este fenómeno es el reflejo de un deseo de expresar y transmitir una identidad a través de una actitud positiva (no solo afectiva) hacia la cultura andina y las lenguas nativas. Esta disposición facilitaría la transmisión de esta lengua a nuevas generaciones de migrantes, ahora ya instalados en la gran ciudad. En suma, Escobar percibe un cambio de actitud social que estaría promoviendo la emergencia de nuevos espacios culturales (en este caso urbanos) tanto como el resurgimiento de una nueva identidad cultural (2001: 132).

<sup>13</sup> Sobre este punto, la CVR señala que “alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA). Si bien estos datos marcan una tendencia importante de la mayor responsabilidad del Estado en los actos de violencia sexual, es importante tener presente que los grupos subversivos fueron responsables de actos como

obsceno es lo que no es visible, ni representable” (1983: 62) ya que “el modo de aparición de la ilusión es el de la escena mientras que el modo de aparición de lo real es el de lo obsceno” (1983: 48). Siguiendo a Baudrillard, en esta secuencia la aparición de lo obsceno nos llega a través de los subtítulos, a través de la escritura que horada el fundido en negro, haciendo de la imagen obscena del delito una imagen legible. Es decir, la imagen-letrada de los subtítulos transgrede la invisibilidad aparente de la pantalla oscura y la imagen-aural del quechua; lo obsceno se desvela ante nosotros cuando la escritura irrumpe en el espacio íntimo del quechua oral.

La segunda secuencia que vamos a examinar se inicia cuando Fausta aguarda en la cocina el llamado de la pianista (Llosa 25:11-29:34). La protagonista se levanta, abre la puerta y camina por la sala hasta llegar al espacio culto de Aída. A continuación vemos a la pianista instalando unas fotografías, de espaldas a la cámara, perforando la superficie de la pared con un taladro. Como fondo, la pared decorada con fotografías, entre ellas la imagen de un piano y el foto-retrato de un militar, probablemente un ex-alto mando militar. Lo que viene después es un juego de espejos. La protagonista sostiene el taladro frente al foto-retrato del militar pero aún no reconoce su imagen. En el siguiente plano, el cuerpo de la pianista entra en el encuadre dejando resaltar su collar de perlas, como prefigurando el pacto entre ambas mujeres. Luego el reflejo de Fausta se posa en el vitral que protege el foto-retrato del militar, ella distingue con nosotros la imagen y abandona la habitación. Aída, voltea sorprendida y queda fijada en *plano medio*. Fausta, ahora en la cocina, sangra por la nariz y canta en lengua quechua mientras trata de limpiar su herida, manifestación física del trauma psicológico.

En esta secuencia parece brotar sangre de la memoria traumática heredada de la madre, memoria que resurge cuando Fausta ve la imagen del militar. En el campo que hace visible el encuadre de la cámara, podemos ver con ella su propio reflejo junto al retrato del militar. Las dos imágenes, el reflejo de Fausta y la imagen del militar, están superpuestas dentro del marco de la foto y del encuadre que impone la cámara. Fausta ve la imagen de su fijación traumática, no ve una foto de familia como quizás vería Aída, sino la memoria traumática inscrita en el cuerpo de su progenitora, y ahora en su cuerpo. La protagonista recuerda que su madre fue violada por los soldados, el uniforme militar y las botas son indicios de sus recuerdos. Si Baudrillard ha señalado que lo obsceno posee “una violencia oculta” (1983: 62) que “se convierte en el espejo de la obscenidad visible del poder” (1983: 41), la superposición de imágenes evoca la aparición de lo obsceno en el poder de la imagen del militar y la reminiscencia del delito obsceno que fragmentó el cuerpo y la psiquis de la madre, es decir, la memoria traumática heredada por Fausta.

En el recorrido de la protagonista hacia la habitación de Aída, la cámara se interna atenta a los detalles, con una mirada que se bifurca produciendo un desdoblamiento que podríamos asociar al *discurso indirecto libre*. Este desdoblamiento confluye cuando se superponen el encuadre de la cámara y el marco del foto-retrato del militar. Aquí no podríamos identificar las imágenes objetivas ni subjetivas: la mirada de Fausta y la mirada de la cámara se confunden produciendo un efecto de extrañamiento. Según Gilles Deleuze, el *indirecto libre* emerge cuando los límites entre las imágenes objetivas (lo que ve la cámara) y subjetivas (lo que ve el personaje) se desvanecen, pierden su identificación y se descomponen para recomponer un nuevo lenguaje poético (1987: 198-208). El *indirecto libre* transgrede los límites de la mirada, violenta las fronteras de los marcos, evoca la aparición de lo obsceno en la

---

aborto forzado, unión forzada, servidumbre sexual” (2003: 277).

superposición de miradas e imágenes. Cuando vemos la imagen del militar y el reflejo de Fausta junto a él, estamos ante la evocación de los abusos de los militares. Lo obsceno se hace latente en el poder de la imagen incólume de la institución castrense, imagen de la que Fausta es tan solo un reflejo.

La doble mirada expresada a través del *indirecto libre* evoca un desencuentro que sugiere la ruptura de la posmemoria de Fausta y su imposibilidad de verse reflejada en la memoria que evoca el foto-retrato del alto mando de las Fuerzas Armadas. El peso de la obscenidad del testimonio de la madre no soporta la superposición de los marcos, no aguanta el peso de la obscenidad de la imagen del militar junto a Fausta, violenta los límites. Este artificio produce la reminiscencia del delito obsceno; cuando Fausta sangra por la nariz, asume como lesión propia la herida producto de la violencia sexual inscrita en el cuerpo y en la psiquis de la madre<sup>14</sup>. Aunque podríamos tener la impresión de que la posmemoria en la protagonista se ha reactivado, esta secuencia parece sugerirnos que no se trata de una posmemoria productiva, tal como lo entiende Hirsch, en el sentido de un ejercicio de reconstrucción filial para evitar la fijación, superar el trauma y la repetición. Fausta quiere esconder su síntoma; quiere esconder una herida mal cicatrizada, una herida que secreta, es decir, la fijación de una memoria traumática heredada<sup>15</sup>.

La tercera secuencia que vamos a estudiar se produce en el teatro (Llosa 1:10:37-1:13:04). Fausta y la pianista están en el camerino. Luego vemos solo a Fausta en actitud de espera. Otra mujer abre la puerta y entrega un ramo de flores dedicado a la pianista. La protagonista deja las flores a un lado y permanece sentada. A continuación escuchamos el sonido de un piano que reproduce las primeras notas de una canción. Hasta aquí, no sabríamos identificar las similitudes entre la interpretación de la pianista y la canción de Fausta. De pronto, la protagonista reconoce su melodía, deja las flores y abandona el vestidor. Fausta camina hacia el escenario del teatro, y acelera el paso mientras la música deviene cada vez más intensa. Conforme avanza, las luces del pasillo se van atenuando, pero una vez que llega a la chácena<sup>16</sup>, su imagen se pierde en la oscuridad total. Por fin el concierto termina, el público del teatro está aplaudiendo efusivamente a Aída mientras que la protagonista permanece detrás del telón. Desde la penumbra, Fausta descubre con nosotros que la pianista ha robado su canción, es decir, ha robado su memoria.

Antes de iniciarse el recorrido de la protagonista hacia el telón, vemos en el fondo del plano un espejo que recrea un efecto de profundidad espacial. Este espejo no solo amplifica las dimensiones del espacio, sino que además produce una sensación de profundidad latente en el momento en que la protagonista reconoce su canción y va hacia ella; evoca un recorrido hacia la memoria. Esta sensación de profundidad sugiere una inversión afectiva que es visible en la secuencia cinematográfica. Por unos segundos el espectador puede sentir

---

<sup>14</sup> Cuando Fausta empieza a sangrar por la nariz, corre de inmediato a la cocina, abre el caño del fregadero y se limpia con agua mientras canta en lengua quechua “Cantemos, cantemos / Hay que cantar cosas bonitas / Para esconder nuestro miedo / Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas / Para disimular nuestro miedo / Esconder nuestra heridita / Como si no existiera, no doliera”. Esta secuencia sugiere que la herida que secreta está inscrita en su posmemoria y en su cuerpo, mientras que el sangrado por la nariz evoca la manifestación física del traumatismo psicológico heredado y todavía irresuelto, en estado de fijación.

<sup>15</sup> Entendemos por fijación la represión que ejerce un sujeto frente a un objeto determinado, que deviene objeto de su fijación, produce el estancamiento y la compulsión hacia la repetición (Lillo 2011).

<sup>16</sup> La chácena es el espacio detrás del escenario del teatro, entre el fin del corredor y el telón, generalmente utilizado para ampliar el escenario en profundidad o para almacenar escenografías.

el malestar de Fausta y en simultáneo el sonido de los golpes de las teclas del piano; puede percibir esa mecanicidad que se impone sobre una memoria cultural, sobre unas canciones populares probablemente aprendidas en el espacio del código de los afectos, en el espacio familiar del quechua. De esta manera, el artificio del primer espejo logra amplificar las resonancias de la memoria de la protagonista; la puesta en escena del espacio de representación filmica es funcional a la tensión que se quiere crear, evocando un momento de angustia en el que la música llama otra vez a la memoria.

Cuando Fausta inicia su recorrido por el pasillo en plano *traveling retro*<sup>17</sup>, su imagen se desdobra en otro espejo que está situado a su izquierda. Este espejo provoca un reflejo que parece sugerir la extracción de su memoria heredada. Este reflejo anticipa la recomposición de las canciones populares bajo la forma de un nuevo artefacto cultural. Tal como señala Lillo, “desde el punto de vista de la memoria y del olvido, el gesto de la pianista tendiente a borrar el pasado de las canciones [...] debería interpretarse en el marco de una lógica propiamente capitalista donde se desarrolla la escena.” (2011: 443). Este detalle sugiere que la memoria cultural de Fausta está saliendo de sí misma para circular en un nuevo espacio cultural: la sociedad de especialistas, en este caso músicos o aficionados a la música clásica. De ser así, la doblez fantasmal de Fausta anticipa el desvanecimiento de una memoria, inscrita además en el cuerpo de la madre, en la mecanicidad que impone una sociedad de consumo neoliberal a través de la circulación de mercancías enajenadas de sus huellas memoriales primigenias.

En esta tercera secuencia la memoria de Fausta y su música se encuentran cuando ella es capaz de reconocer su canción, y así, de reconocer su memoria. El reconocimiento de la memoria a través de la música evoca una sensación afectiva: la tensión es palpable en la expresión de su rostro que parece decirnos que su música ha reactivado su memoria. Su memoria se emerge cuando su música toca las fibras más sensibles de sus recuerdos y a través de ellos despierta los lazos afectivos que tiene con su comunidad imaginada<sup>18</sup>. Empero, si en el movimiento hacia el escenario Fausta se reconoce en su memoria, en la oscuridad detrás del telón también reconoce que su memoria ha sido instrumentalizada: es testigo con nosotros del momento en el que se consume su pacto. Entonces podemos ver la verdadera cara de la pianista. Tal nos dice Lillo, Aída juega el rol de un operador del olvido, desaparece las huellas memoriales en las que se anclaba la memoria cultural de Fausta (2011: 443). La pregunta que emerge luego de esta reflexión es ¿cómo funciona esta instrumentalización y este desanclaje de una memoria? Sobre este punto, Halbwachs señala que:

[...] un músico [de orquesta clásica] fijará su atención en un canto o en una fiesta popular, porque podría anotarlos para que figurase como tema en una sonata o en una composición orquestada. El profano separa la melodía de la sonata. En cambio, el músico separa el canto de los demás cantos, o en el canto separa el aire de la letra, e incluso determinadas medidas del aire entero. Así, separado, despojado, empobrecido en una parte de su sustancia, el aire será ahora transportado a la sociedad de los músicos, y pronto se presentará bajo un nuevo aspecto. (1950: 179-180)

<sup>17</sup> En el *traveling retro* la cámara se ubica frente al sujeto y va retrocediendo a medida que el este avanza.

<sup>18</sup> Según Benedict Anderson (1983), tanto la prensa como la novela son dos medios que habrían permitido la representación nacional de una comunidad imaginada, y en consecuencia la configuración de una conciencia nacional. Nosotros empleamos el término más bien en alusión a la influencia de la cultura popular de los migrantes andinos que dejaron sus tierras para instalarse en la ciudad y asimismo reestructuraron una nueva comunidad imaginada a través de su lengua, su música y sus costumbres.

Desprovista de anclaje en la memoria nacional, la canción de Fausta puede circular libremente dentro de una lógica de mercado, como un artefacto vacío de significado que espera ser resignificado en otro contexto, ajeno a la problemática que plantea la película en el *incipit*. De esta manera, la resolución de esta secuencia sugiere una ruptura con la problemática de la memoria, no solo la ruptura del pacto de Fausta sino también la ruptura del pacto entre madre e hija: la ruptura de una memoria inter-generacional recibida en el espacio de los afectos que compartieron dos mujeres quechua-hablantes<sup>19</sup>.

Aída ejecuta una traducción escrita según los códigos de una partitura que Fausta no podrá leer, pues su memoria cultural y la de su madre se inscriben según los códigos de la oralidad del quechua. En ese sentido, la mecanicidad del piano y los códigos que impone la sociedad de especialistas reproducen una memoria despojándola de sus huellas memoriales inter-generacionales ligadas a la experiencia traumática de la violencia. Sobre este punto, Lillo nos dice que “en términos de transferencia cultural, estamos frente al desplazamiento de un artefacto cultural de un campo a otro al interior de una misma cultura: la peruana” (2011: 441). Lillo advierte que las transferencias culturales implican siempre una dimensión conflictiva y política; “¿quién borra la memoria de quién, qué huella memorialística prevalece, quién se apropia de la memoria de otro, qué fuerzas orientan la fragmentación y la retotalización de la memoria?” (2011: 442). En tal sentido, la secuencia del concierto evoca una transferencia cultural aunque también una apropiación cultural, problemática e injusta, ya que omite una negociación entre ambas partes. En cierta medida, Fausta está en desventaja cuando todavía no es consciente del valor de su memoria, antes de que esta circule en la sociedad de especialistas<sup>20</sup>.

Por otro lado, justo en el momento en que Fausta llega al final del corredor, la cámara cambia de encuadre en un movimiento elíptico hacia el telón. En este movimiento hacia el escenario del teatro burgués, la imagen de Fausta se disuelve en la oscuridad de la chácena. En este pequeño espacio preambular se representará la consecuencia lógica del desdoblamiento previo de la imagen de Fausta en el espejo, corolario de su fragmentación y de la extracción de su memoria cultural. No se trata entonces de una oscuridad fortuita, sino de un espacio obscuro fuera de escena; un fundido en negro donde la pantalla y el espacio de representación cinematográfica se confunden. Así, la oscuridad de la chácena nos sugiere el final del trayecto de Fausta, el desvanecimiento de su memoria cultural primigenia, ahora en circulación dentro de la escena teatral, dentro del espacio de la sociedad de especialistas, también espacio de circulación de mercancías. Aquí seremos testigos, junto con la protagonista, de la instrumentalización mecánica de una cultura popular que ha perdido su

<sup>19</sup> En su exploración sobre la dictadura de Pinochet en Chile, Stern (2006) propone dos ideas para ampliar la reflexión sobre la problemática de la memoria: la dicotomía “memoria/olvido” y la idea del “pacto de Fausto”. La dicotomía memoria/olvido habría sido afianzada en la comunidad de derechos humanos en su lucha contra el olvido impuesto por regímenes de secreto y desinformación. El pacto de Fausto insinúa más bien la complacencia moral como precio implícito en el bienestar económico. En otras palabras, Stern sugiere que las clases adineradas y medias de Chile habrían desarrollado un “mecanismo amnésico” para salvaguardar sus intereses económicos, es decir, habrían sellado el pacto de Fausto al olvidar. Aunque no exploramos aquí este concepto, las alusiones son explícitas en el nombre de la protagonista, que es también el nombre de la versión francesa de la película.

<sup>20</sup> Aún así, consideramos la capacidad de agencia del personaje, que es además femenino, es decir, un género cuya agencia ha sido continuamente obstaculizada y negada a través de la historia. En este caso valdría la pena subrayar que la capacidad de crear arte, componer canciones como lo hace Fausta, podría superar el plano de la expresión meramente instrumental.

memoria. Así, el fundido en negro cierra la memoria, evoca el olvido y el pacto de Fausta con la pianista.

Si bien el espectador tiene la ventaja de ver con la cámara a todos los personajes, el hecho de que el plano deje al público de la pianista precisamente en el centro del encuadre podría ser sugestivo. Si observamos la configuración del plano cinematográfico, aunque este público no mira ni a Fausta ni a la cámara, está ubicado precisamente al frente del espectador del filme. De hecho, el espiral de representación podría funcionar aquí como un tercer espejo (Foucault 1966: 19-31; Deleuze 1987: 99-363); la pantalla podría funcionar como un cristal que refleja “that society's self-image” (Assmann y Czaplicka 1995: 133). Si este argumento es válido, el espiral reflejaría los desencuentros entre la imagen de una memoria robada y la imagen de una memoria puesta en escena. En tal sentido, la resolución de esta secuencia parece evocar el reflejo de una sociedad espectacular en la que el desvanecimiento de la memoria es cada vez más patente, en la que el espectador es casi un reflejo del público que asistió al teatro; la sociedad puesta en escena por y para el espectáculo.

### *Conclusión*

En la primera secuencia de nuestro análisis hemos podido observar como la vitalidad del quechua nos sitúa de lleno en la problemática de la generación de la posmemoria, es decir, de la generación que heredó el trauma de la violencia de la guerra inscrito en el cuerpo y en la psiquis de la madre. Además, esta secuencia sugiere la pérdida (o transformación) de una memoria inscrita en la oralidad del quechua. Por último, aunque la imagen-aural de la memoria cultural quechua pudiera establecer un hilo conductor en esta secuencia, esta imagen será transgredida en la aparición de lo obsceno, es decir, en el doblaje del quechua al castellano, en la aparición de la imagen-letrada (los subtítulos) que nos expone al delito obsceno cometido por los militares.

En la segunda secuencia, hemos examinado como la superposición del reflejo de Fausta en la imagen del militar evoca la violación de la madre, evoca la aparición de lo obsceno y nos sitúa explícitamente en la problemática de la posmemoria. Como hemos señalado en el análisis, la memoria de Fausta está fijada y atrapada en su síntoma, en su representación que parece ser tan solo un reflejo de la imagen obscena del poder del militar. Fausta canta para olvidar, para tapar su herida, su secreto que secreta, y no para sanar, ni para cicatrizar. En tal sentido, la manifestación física del trauma heredado de la madre, es decir el sangrado por la nariz, evocaría no solo la ruptura del cuerpo de la protagonista, sino también la ruptura de los cuerpos de las mujeres quechua-hablantes víctimas de los abusos de las Fuerzas Armadas y la ruptura del cuerpo social.

En la tercera secuencia, hemos examinado como se consume el pacto de Fausta, como su imagen se disuelve en la oscuridad y como el carácter inter-generacional de su memoria pierde sentido en un espacio espectacular que ella observa detrás del telón, desde los márgenes. Según nuestro punto de vista, en esta secuencia el reconocimiento de la memoria ocurre a través de la música, es decir, la canción popular de Fausta evoca una sensación afectiva en el proceso de recordar<sup>21</sup>. Empero, desprovista de alguna huella memorial que

---

<sup>21</sup> Esta idea evoca la etimología de la palabra “recordar” compuesta por el prefijo re- (regresar, otra vez) y el lexema o raíz cor (corazón, mente), en inglés *to know something 'by heart'* (de memoria) y en francés *connaître et apprendre 'par coeur'* (de memoria).

tenía en la memoria nacional inscrita en el cuerpo de la madre, su música circulará dentro de una lógica de mercado. En efecto, en la trasfencia cultural en el espacio de representación teatral su memoria quechua se desvanece. Desde los márgenes del *locus* de la “sociedad del espectáculo”, Fausta observará la transformación incorpórea de su memoria heredada .

Sabemos por otra secuencia que no exploramos aquí que la protagonista recuperará las perlas por voluntad propia. Aun así, nunca confrontará a la pianista para reprobar su traición, tampoco el filme se lo permite ni sugiere esta posibilidad, y menos aún, plantea una situación de reciprocidad o diálogo entre las dos mujeres. Si asumimos que “las artes, el cine en este caso, son el espacio para ejercitar esa ciudadanía de la imaginación y procesar esos abismos mudos que abundan en nuestras relaciones cotidianas” (Vergara 2012), *La teta asustada* no promueve necesariamente un ejercicio político en términos de inclusión social, sino más bien una actitud económica frente a un capital cultural y memorial. En el segundo largometraje de Llosa lo social adquiere una dimensión cultural pero no expresamente política, a través de una correspondencia entre la mirada y la memoria, que es a la vez transgredida, provocando un efecto de extrañamiento por medio del *indirecto libre* y un movimiento espiral de reflejos que se rompen. En suma, imágenes divergentes que no llegan a consolidar una idea clara de memoria colectiva, en el sentido que plantea Halbwachs (1950).

Si bien la puesta en escena de lo obscuro a través del *champ/hors-champ* nos permite pensar una dimensión de lo social sin trivializar la experiencia trágica de las mujeres que fueron víctimas de violación sexual, consideramos que la afirmación identitaria de Fausta no llega a concretarse en su identificación con la memoria de la progenitora; la memoria de la madre se disuelve en la oscuridad del teatro a través de un giro estético que evade la problemática. Por último, aunque el filme no plantea nada concreto en términos de una posmemoria activa que se enfrenta a un pasado heredado, sí recrea un momento de transmisión de una memoria, lo cual no significa que la película no produzca algún efecto o reacción en la generación que heredó el trauma de la guerra y que además pudo ver el filme.

### Bibliografía

- ANDERSON, Benedict. 1983 [1991]. *Imagined Communities. Reflections about the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- ARGUEDAS, José María. 1978 [2006]. *Los ríos profundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ASSMANN, Jan & John CZAPLICKA. 1995. “Collective Memory and Cultural Identity”. *New German Critique* 65: 125-133.
- BAUDRILLARD, Jean. 1983. *Les stratégies fatales*. París: Grasset & Fasquelle.
- CHION, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. 2003. *Informe Final*. Consultado en línea 01-2012 y 02-2014. <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>>
- DELEUZE, Gilles. 1987. *L'image-temps*. París: Minuit.
- DRINOT, Paulo. 2009. “For Whom the Eye Cries: Memory, Monumentality, and the Ontologies of Violence in Peru”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 18, 1: 15-32.
- ESCOBAR, Anna María. 2011. “Dinámica sociolingüística y vitalidad etnolingüística: quechua y aimara peruanos del siglo XXI”, en W. Adelaar, P. Valenzuela y R. Zariquiey (ed.),

- Estudios sobre lenguas andinas y amazónicas. Homenaje a Rodolfo Cerrón Palomino*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 125-145.
- FELD, Claudia & Jessica STITES MOR. 2009. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante a historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. 1966. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- HALBWACHS, Maurice. 1950 [2004]. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HIRSCH, Marianne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29, 1: 103-128.
- . 2001. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory". *The Yale Journal of Criticism* 14, 1: 5-37.
- JELIN, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LILLO, Gastón. 2011. "La teta asustada de Claudia Llosa ¿memoria u olvido?". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 73: 421-446.
- LLOSA, Claudia, dir. 2009. *La teta asustada*. Guión de Claudia Llosa. Oberón Cinematográfica, Wanda Vision, Vela Producciones.
- . dir. 2006. *Madeinusa*. Guión de Claudia Llosa. Oberon Cinematográfica, Wanda Vision, Vela Producciones.
- MILTON, Cynthia & María Eugenia ULFE. 2010. "¿Y, después de la verdad? El espacio público y las luchas por la memoria en la post CVR, Perú". *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth. Consultado en línea el 25 de marzo de 2013. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/miltonulfe>>
- PASOLINI, Pier Paolo. 1970. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- POOLE, Deborah & Isaías ROJAS PÉREZ. 2010. "Memories of Reconciliation: Photography and Memory in Postwar Peru". *E-misférica Essays*, 7.2 After Truth. Consultado en línea el 21 de enero de 2013. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/poolerojas>>
- PROTZEL, Javier. 2009. "Imaginario de lo andino". *Imaginario sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Universidad de Lima, 235-259.
- STERN, Steve J. 2006. *Remembering Pinochet's Chile. On the Eve of London 1998*. Durham and London: Duke University Press.
- THEIDON, Kimberly. 2008-2009. "The Milk of Sorrow: A Theory on the Violence of Memory". *Canadian Woman Studies* 27: 8-16.
- . 2004. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- VALDEZ MORGAN, Jorge. 2005. "Imaginario y mentalidades del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000. Una aproximación historiográfica al cine peruano sobre violencia política". *Tesis*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Consultado en línea el 9 de septiembre 2012.



<[http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/859/VALDEZ\\_MORGAN\\_JORGE\\_%20IMAGINARIOS\\_MENTALIDADES.pdf?sequence=1](http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/123456789/859/VALDEZ_MORGAN_JORGE_%20IMAGINARIOS_MENTALIDADES.pdf?sequence=1)>

VELEZ, Irma. 2011. “Matricidio y ob-scenidad en la (est)ética de Claudia Llosa”. *Lectures du genre* 8. Consultado el 21 de Septiembre de 2012.

<[http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures\\_du\\_genre\\_8/Velez\\_2.html](http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_8/Velez_2.html)>

VERGARA, Alberto. 2012. “Imaginar el abismo. En una región tan desigual como América Latina, la clase social sigue siendo determinante para salvaciones o naufragios individuales”. Consultado el 19 de Marzo 2013.

<[http://www.poder360.com/article\\_detail.php?id\\_article=6344](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=6344)>

## SOBRE LOS AUTORES

Doctor en literatura hispánica de la Universidad de Montreal, NICOLAS BEAUCLAIR es especialista en análisis del discurso indígena colonial y contemporáneo de los Andes y de Quebec y está haciendo un post-doctorado en el centro de investigación *Société, Droit et Religions* de la Universidad de Sherbrooke (SoDRUS).

A lo largo de su carrera, profesor WILLIAM KEETH ha mostrado interés en el estudio interdisciplinario del arte y poesía. Sus publicaciones abordan temas relacionados con la poesía surrealista peruana y con la poética de la generación del 50. Su fascinación con las vanguardias latinoamericanas también lo ha llevado a estudiar la narrativa de Vicente Huidobro y de Gamaliel Churata.

DANAÉ MICHAUD-MASTORAS es maestra en literaturas de lengua francesa y candidata al doctorado en literatura – opción literatura hispánica, en la Universidad de Montreal. Sus campos de investigación se concentran en el teatro, el periodismo y la literatura íntima femenina de los siglos XIX y XX en América.

JOSÉ PAREDES DÁVILA es maestro en Estudios hispánicos de la Université de Montréal y estudiante de doctorado de la University of Ottawa. Es especialista en cultura visual y memoria en América Latina e investiga la representación del conflicto armado peruano (1980-2000) en el cine, la fotografía y la literatura.

LADY ROJAS BENAVENTE dirige la Asociación Crítica Canadiense Literaria sobre Escritoras Hispanoamericanas, es autora de *Alumbramiento verbal en los 90. Escritoras peruanas: signos y pláticas*, 2014; *Canto poético a capella de las escritoras peruanas de 1900 a 1960*, 2010; y editora de *El Feminismo. Educación Femenina* de María Jesús Alvarado Rivera, 2014.