

Pontificia Universidad Católica del Perú

Facultad de Letras y Ciencias Humanas



**La imposible articulación de las tradiciones hispanista e indigenista en
la imagen de la mujer en *Ande* de Alejandro Peralta**

**Tesis para optar el Título de Licenciado
en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica**

**Por
Vladimir Terbullino Tamashiro**

**Asesor
Dr. Víctor Vich**

**Lima – Perú
2011**

Índice

| | |
|---|-----|
| Introducción | 4 |
| Introducción al análisis de la representación de la mujer en <i>Ande</i> | 13 |
| Capítulo I | |
| La ausencia omnipresente de la Dama: la tradición hispánica en la representación de la mujer en <i>Ande</i> | 18 |
| Capítulo II | |
| India = indio: la tradición indigenista en la representación de la mujer en <i>Ande</i> | 29 |
| Capítulo III | |
| La Antuca como imagen reivindicatoria de la mujer y del sujeto indígena | 47 |
| Análisis del poema | 48 |
| El superyó indígena | 62 |
| La encarnación del ethos indígena en la vanguardia | 69 |
| Capítulo IV | |
| Representaciones socioculturales de la mujer | 75 |
| La mujer burguesa | 75 |
| La mujer en el Boletín Titikaka | 82 |
| Conclusiones | 106 |
| Bibliografía | 110 |
| Anexo | 118 |



A mis padres

Introducción

En el presente trabajo, voy a demostrar que, en el poemario *Ande* de Alejandro Peralta, la imagen de la mujer se debe a dos tradiciones en conflicto: la hispánica y la indigenista. De esta manera, la representación femenina es heterogénea y constituye el síntoma de un conflicto cultural permanente que la vanguardia artística pretendió resolver. Para trabajar este aspecto, debo tener presente el contexto en el que se enmarca la producción del indigenismo vanguardista en los años 20, en el cual se estaba redefiniendo la estructura de los estratos sociales: la clase oligárquica perdía poco a poco la hegemonía cultural y la mesocracia se apropiaba de un capital simbólico educativo que le permitiría tener inferencia a nivel político, cultural y económico. Esto originó el surgimiento de grupos vanguardistas como Orkopata (al cual perteneció Peralta), los cuales produjeron una literatura desde las márgenes del foco capitalino y que, además, incluían diversas demandas reivindicatorias a través de sus proyectos estéticos.

Por otra parte, hay que prestar atención al proyecto del *indigenismo vanguardista*¹, en el cual se trataba de vincular a estas dos tradiciones en conflicto y evidenciaba el deseo de redefinir el imaginario nacional. En este sentido, puedo mencionar el logro en generar armonía entre la modernidad citadina y la tradición rural gracias al uso de las técnicas vanguardistas (la metáfora, la disposición tipográfica) que permiten generar vínculos que en la realidad son percibidas como inverosímiles.

No obstante, este trabajo intenta demostrar que, a pesar de este deseo, en *Ande* se observa la pervivencia de tópicos femeninos que responden a los discursos literarios hispánicos e indigenistas, con lo cual no se logra una real imbricación ni reelaboración del sujeto femenino. Solo en la pastora florida se percibe una creación *sui generis* de la imagen de la mujer a partir de su liberación de género. Con esto me interesa evidenciar el carácter heterogéneo del poemario, trasvasado por diferentes fuentes discursivas que evidencian el conflicto cultural de dos tradiciones para enfocarnos solo en la representación femenina. En otras palabras, podemos concluir que, a excepción de la Pastora florida, el personaje femenino en *Ande*, en buena parte, sigue los patrones de representación propios del hispanismo y el indigenismo.

¹ Cynthia Vich explica que los términos *indigenismo vanguardista* fue usado por Mariátegui para designar el fenómeno político de fusión entre vanguardismo (socialista) y el movimiento indígena. (2000: 52). Vich adapta el concepto para referirse a una propuesta estética literaria. Por otra parte, Luis Monguío se refiere a este tipo de poesía como “nativista” (1954: IV).

Esta hipótesis será desarrollada a lo largo de cuatro capítulos. En el capítulo I, “La ausencia omnipresente de la Dama: la tradición hispánica en la representación de la mujer en *Ande*”, me concentraré en mostrar cómo pervive la tradición hispanista en la figura de la musa cortesana que responde al tópico literario del amor cortés. La mujer, en esa lógica, se encuentra des-corporizada, y su función sexual es sublimada y reprimida. Por otro lado, el sujeto poético masculino construye esta figura idílica en base a los parámetros de lo que *debería ser* una mujer digna de convertirse en Dama. Finalmente, concluyo que estos poemas responden a una visión introspectiva que está asociada a la tradición hispanista.

En el capítulo II, “India = indio: la tradición indigenista en la representación de la mujer en *Ande*”, me centraré en la constatación de que en este poemario se construye un sujeto femenino “indio” el cual bebe directamente de una tradición indigenista que, en ese momento, tenía manifestaciones bastante radicales y propendía a la esquematización de lo que se denominaba “el indio”. En este sentido, se le adjudican características como el animismo, la pasividad, la laboriosidad y otros rasgos asociados a la *esencia* de su ser. A la vez, el aspecto sexual se halla escindido y constituye un vacío. Otro aspecto *esencializador* de la identidad indígena será la homologación de géneros, es decir, que al indio y a la india se le adjudican características similares, por lo cual, en este capítulo, creo pertinente analizar “el indio” en general. Asimismo, se debe considerar que todo trabajo sobre la feminidad conlleva a vincularla necesariamente con su contraparte, la masculinidad, y más aún cuando la representación que se realizan sobre los sujetos tiende a homogeneizarlos pasando por encima de las diferencias sexuales.

En el capítulo III, “La Antuca como imagen reivindicatoria de la mujer y del sujeto indígena”, me concentraré en el análisis de un solo poema que considero nuclear en *Ande*, “La pastora florida”. Como mencioné líneas arriba, solo en este poema se logra crear a un sujeto femenino *sui generis* que escapa a los tópicos de la tradición hispánica y a la esquematización del indio brindado por el indigenismo tradicional. Lo que demuestro es que el personaje, la Antuca, a partir de su liberación de género que tiene su basamento en un ethos indígena, se opone a los valores del amor cortés y se constituye como una “anti-musa”. En consecuencia, se logra la liberación discursiva de un sujeto que es doblemente marginal: mujer e indígena. En este aspecto, es importante señalar la apropiación de las técnicas vanguardistas para lograr este imaginario reivindicatorio que respondía a demandas sociales y políticas de la época.

Finalmente, en el capítulo IV, “Representaciones socioculturales de la mujer”, me propongo evidenciar el sustrato ideológico a partir del cual Alejandro Peralta construye las representaciones femeninas en *Ande*. Para ello, primero repasaré algunas características resaltantes de la mujer dentro de la tradición romántica peruana y su transición como ilustrada con el poder de la palabra hacia fines del S. XIX. Luego, para estudiar su participación durante la época de la vanguardia (primeras décadas del S. XX), me centraré en el análisis del Boletín Titikaka, publicación realizada por el grupo Orkopata. Se debe recordar la filiación de esta revista con el poeta, ya que los primeros números se centran, prácticamente, en recibir críticas elogiosas a su primer poemario. Creo que el panorama brindado en dicha revista será suficiente para comprender cuáles eran las imágenes de la mujer en el contexto de la época. Empezaré observando las propuestas educativas, políticas (de izquierda) y estéticas (vanguardismo indigenista) que coadyuvan con el ideario de transformación nacional. La hipótesis manejada es que dichos procesos influyen en la adopción de nuevos paradigmas femeninos (desde la perspectiva de los hombres), y la inserción dentro de esta efervescencia social de las mujeres como sujetos discursivos.

Cuando Alejandro Peralta publicó *Ande*, provocó el entusiasmo de los intelectuales nacionales e internacionales. Los halagos provenientes de varios lugares se pueden leer en los primeros números del *Boletín Titikaka* (del número 1 hasta el número 12) y de intelectuales renombrados como Federico More, Luis Valcárcel, José Santos Chocano, José Carlos Mariátegui, César Vallejo, entre otros. Luego del éxito en la recepción del poemario, se originó un silencio injustificado con respecto a la obra de Peralta, tal vez porque la figura emblemática de su hermano, Arturo Peralta (más conocido como Gamaliel Churata), ha captado más la atención de la crítica. Es, en este sentido, que realizar una investigación sobre algún aspecto de la obra de Alejandro Peralta es relevante en la medida en que constituye uno de los representantes más connotados del vanguardismo indigenista.

Solo he encontrado 3 tesis sobre la producción de Alejandro Peralta. La más antigua data de 1935, de Alberto Tauro, denominado “El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta”. En esta monografía se realiza un contrapunto valorativo entre *Ande* y *El Kollao*. Mientras el primero es calificado como pictórico, impresionista, colorista, contemplativo, subjetivo, con un interés particular, el segundo se muestra más cercano a la vivencia del hombre serrano, con un interés más colectivo. Estos valores de colectividad, posición ideológica materialista, mayor conciencia de los

condicionamientos sociales y de la división del trabajo hacen que *El Kollao*, para Tauro, sea un poemario mejor logrado.

La segunda tesis es del poeta Mario Florián, de 1943, en el cual se plantea una lectura interpretativa de *El Kollao*, donde se destaca la representación bastante fiel del mundo indígena con respecto a la “realidad”. Pareciera que, en la primera mitad del S. XX, la crítica observara a *El Kollao* como una obra mejor realizada frente a *Ande*. Esto se debe entender en el marco de una crítica que tendía al historicismo y al biografismo, y en la postura de un “arte comprometido” frente al “arte puro”. Así, Tauro dice: “los elementos estructurales de la obra de arte están dados por las condiciones objetivas de la vida social; y la orientación que pueda imprimir el artista, depende de la posición en que éste se encuentre con respecto a la sociedad, y del grado alcanzado por ésta en su desarrollo.” (1935: 33)

La tercera tesis corresponde al que realizó Américo Mudarra (1989), titulada *Ande. Una propuesta interpretativa*. En este trabajo se evidencia cómo la vanguardia peruana usa formas europeas para representar temas de la realidad circundante. Consecuentemente, se incorporan técnicas extranjeras para poder representar los cambios sociales. Es así como *Ande* resulta ser un producto transcultural y logra que convivan tanto lo cosmopolita con lo indígena atendiendo a las aspiraciones de los sectores rurales. No obstante, Mudarra concluye que *Ande* todavía no logra desprenderse de la influencia modernista (la cual se puede observar en los títulos de los poemas, como “Epifanía”, “Nocturno”, etc.) y, en este sentido, no logra ser totalmente vanguardista: “[Alejandro Peralta] Asume la vanguardia a nivel de imágenes y a nivel de cierto lenguaje moderno, pero las estructuras siguen siendo muy racionales, muy modernistas.” Luego agrega: “quiere ser cosmopolita y al mismo tiempo andino, pero su punto de vista es evidentemente occidental, y su percepción ideológica cosmopolita” (65).

El análisis que emplea Mudarra es semiótico y pretende una interpretación del poemario como un todo unitario. Encuentra que está ordenado en un contrapunto estructural del siguiente modo: Interioridad / disfórico (subjetivo) / noche vs. Exterioridad/eufórico (no subjetivo)/día. Esta última tesis, si bien plantea un desarrollo bastante coherente con relación a su lectura estructuralista y semiótica, no indaga profundamente en el sustrato de las tradiciones que la sostienen, en otras palabras, no se evidencian las tensiones ideológicas que subyacen en la creación artística.

Por otra parte, he podido encontrar algunos otros trabajos críticos sobre *Ande* que constituyen solo capítulos o pequeños artículos. Los más resaltantes son el de Jorge Cornejo Polar y el de Cynthia Vich². En el primero, “Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú”, dedica una tercera parte del artículo para analizar, dentro del contexto del vanguardismo puneño, algunos poemas de *Ande*. Se resalta la heterogeneidad de dichas creaciones, que incorporan una tradición Otra dentro de la cultura letrada. Así, en primer lugar, se menciona el intento de representar al indio a partir de un *locus* mestizo español hablante. En segundo lugar, encuentra rezagos modernistas dentro de un libro que quiere identificarse con las técnicas vanguardistas. Con respecto al análisis de Cynthia Vich sobre la poesía de Peralta, a pesar de constituir un breve sub-capítulo de su libro sobre el Boletín Titikaka, debo decir que realiza uno de los mejores análisis sobre algunos poemas de *Ande* que intentan demostrar la hipótesis de que el indigenismo-vanguardista se apropió de las técnicas de la vanguardia para lograr la imbricación entre elementos disímiles (modernidad-tradición). Para esta autora, la obra de Peralta se conforma como un intento por imaginar la armonía dentro de una “negociación transculturadora” en la cual se redefine estéticamente al indigenismo con el discurso de la modernidad, lo que también llama “un grado extremo de heterogeneidad”. (2000: 109)

Esta afirmación me llevó a seguir desarrollando esta propuesta interpretativa fijándome en otros elementos hasta darme cuenta de que, si bien a nivel de la modernidad y lo tradicional sí se lograba una armonía imaginaria, para el caso de la representación femenina esto no ocurría, lo cual me lleva a cuestionarme sobre cómo es que se interpreta la imagen de la mujer en el poemario *Ande* y por qué no se logra una asociación de tradiciones en los poemas, o sea, por qué la mujer se presenta como india o como musa cortesana. Al respecto, solo “la pastora florida” constituye un sujeto representado de modo *sui generis* y es por esto que su análisis merece un capítulo aparte. De este modo, esta tesis se presenta como un desarrollo que pretende complementar y profundizar el trabajo iniciado por Cynthia Vich.

Un cuestionamiento a este análisis es que ella escoge estratégicamente los poemas para demostrar su hipótesis (la armonía entre elementos de distintas tradiciones), y deja de lado los que constituyen ejemplos de permanencia en el

² Algunos otros textos solo evalúan la obra de modo muy elemental y con carácter antológico antes que analítico. Se pueden mencionar, por ejemplo, a Luis Monguió (1945), Palau (1980), Toro Montalvo (1998) y Lauer (2001a). También, es resaltante el comentario crítico de Luis Fernando Chueca en el prólogo de la reedición de *Ande* y *El Kollao* (Lima: PUCP, 2006).

modernismo y, por lo tanto, guardan un mayor apego a la tradición hispanista. En este sentido, observé que es justamente esta diversidad la que otorga mayor problemática interpretativa al poemario como una unidad homogénea adherida al proyecto del vanguardismo indigenismo que intentaba reivindicar a la mesocracia intelectual. En consecuencia, en la presente tesis, abordo esa pluralidad de tradiciones con respecto a la conformación de la imagen femenina.

Para llevar a cabo esta tarea, haré uso de la metodología propuesta por Antonio Cornejo Polar de “historiar la sincronía” (1994: 18), esto es evidenciar las diferentes tradiciones que subyacen al texto literario con relación a la construcción de la mujer. Con esto quiero evitar el análisis que se enfoca en el biografismo o en el contexto histórico que atienden sobre todo a la referencialidad de la obra artística, como sucede con las tesis de Alberto Tauro o Mario Florián; o a la lectura puramente estructuralista como en el caso de Américo Mudarra. Esta línea interpretativa también es relevante en la medida en que me permite mostrar no el deseo de imaginar una comunidad integrada, sino, antes bien, la imposibilidad traumática de articular tradiciones en aspectos como en la construcción de la mujer. De este modo, espero que el presente trabajo signifique no solo un aporte a los estudios literarios, sino también a la historia de las ideas que evidencien las luchas discursivas entre tradiciones disímiles. En este aspecto es que considero necesario utilizar herramientas teóricas de distintas disciplinas, como el psicoanálisis post-marxista de Slavoj Žižek o la teoría sobre la dominación masculina de Pierre Bourdieu. Asimismo, será de vital importancia la distinción lacaniana de lo Real / Simbólico / Imaginario, desde la lectura de Žižek, especialmente.

Finalmente, otro aspecto relevante de esta tesis consiste en que se plantea como un aporte a los estudios sobre feminidad en los estudios literarios de la vanguardia, lo cual es un vacío incomprensible. Puesto que la vanguardia pretendió imbricar dos tradiciones en conflicto, debería ser interesante poder evidenciar cómo funcionó este proyecto a nivel de la construcción de la mujer, en otras palabras, qué precedentes a nivel imaginario se sentaron para que, en este momento, se conciban los géneros. Pero también, siguiendo la propuesta de Cornejo Polar de leer la historia retrospectivamente, debería ser interesante en la medida en que el estudio de la feminidad en la vanguardia literaria nos permita entender la lógica del amor cortés y de la “anti-musa” de la tradición hispánica e indigenista respectivamente que subyacen como síntomas traumáticos irreconciliables del conflicto cultural en la producción artística.

En resumen, a partir de estos presupuestos teóricos, los objetivos de esta investigación son los siguientes: primero, explicar cómo la tradición hispanista e indigenista se reproducen y constituyen síntomas del conflicto cultural en la conformación de la imagen femenina en Ande; segundo, demostrar la pervivencia de tradiciones escindidas con relación a la mujer dentro de una literatura vanguardista cuya pretensión fue generar una ilusoria armonía de tales tradiciones; tercero, evidenciar que solo un poema contiene una representación creativa de la mujer y cómo esta constituye una creación que reivindica a un sujeto doblemente marginal: indígena y mujer; y, finalmente, cuál es el sustrato ideológico de estas imágenes femeninas a partir de la revisión de representaciones socioculturales en el Boletín Titikaka.

Para cumplir con dichos objetivos y demostrar la hipótesis planteada, he visto conveniente estructurar el trabajo del siguiente modo. En primer lugar, dentro de la introducción, observaré la peculiaridad de la pastora florida (la Antuca), la cual constituye un sujeto bastante problemático para categorizarla como parte de un prototipo de mujer. Esto sirve como motivación para el cuestionamiento acerca de la conformación del sujeto femenino en el poemario, tanto del caso particular de la pastora florida como de las otras figuras que sí entran en las tradiciones en conflicto. Para abordar la primera cuestión (sobre la Antuca) será preciso, en consecuencia, indagar previamente el segundo punto (sobre las otras representaciones femeninas), con lo cual se obtiene la lógica del orden de los capítulos.

En esta medida, el primer capítulo se propone deslindar la construcción de una Dama que hunde sus raíces en la tradición del amor cortés. Para esto he seleccionado tres poemas: “orto”, “canto en brumas” y “saeta”. Se verá que la particularidad de este tipo de imagen radica en la ausencia o el carácter incorpóreo, producto de una idealización pura por parte del sujeto poético masculino. La interpretación se basa, teóricamente, en el análisis que realiza Slavoj Žižek sobre el amor cortés (1994) a partir de los supuestos lacanianos del Gran Otro y lo Real imposible. Asimismo, son también pertinentes las ideas de Pierre Bourdieu (2000) con respecto a la división sexual como producto de la dominación masculina. De esta manera, he pretendido hacer visibles las estructuras ideológicas en la visión de la femineidad dentro de la tradición hispánica. Es curioso cómo, por ejemplo, estos poemas guardan una gran similitud con los poemas de San Juan de la Cruz, en la cual dios constituye, al igual que la Dama, ese amor sublime.

El segundo capítulo está enfocado en evidenciar el sustrato del indigenismo en la conformación de la mujer. El primer paso será delimitar la noción de indio dentro del

indigenismo. Para esto será útil el trabajo de Dorian Espezúa (2000), donde se plantea que la construcción imaginaria del indio pretendió representar lo Real imposible. En otras palabras, la figuración del indio respondió a una demanda y a un deseo de los intelectuales mestizos que intentaban reivindicar el lado indígena que poseían. Este autor sigue un análisis de tipo lacaniano, por lo cual también nos favorece para seguir esta línea teórica. También, se debe prestar atención al contexto, para lo cual los trabajos de Ulises Zevallos (2002) y Cynthia Vich (2000), principalmente, son los más importantes.

Una vez precisada la noción de “indio” dentro del contexto de los años veinte, pasaré al análisis de los siguientes poemas de *Ande*: “cristales del ande”, “chozas del medio día”, “balsas matinales” y “el indio Antonio”. El orden dispuesto de estos textos contribuye al análisis, ya que observaré cómo evoluciona desde una visión puramente paisajista del indio hacia el intento por darle mayor protagonismo y subjetividad. Por otra parte, como he mencionado anteriormente, el análisis gira en torno al significante *indio*, que involucra tanto lo masculino como lo femenino. El criterio para trabajar así se funda en que no existen marcadas diferencias genéricas, en consonancia con que, en el discurso indigenista, se propendía a homologar los géneros, puesto que se “infantilizaba a los indios e indias por igual, eran menores de edad, o, en todo caso, comparables también [los indios] con las mujeres de occidente” (Barrig 2001: 35). De esta manera, la homologación de géneros del sujeto indígena también constituía su formulación imaginaria dentro del indigenismo.

El tercer capítulo regresará al poema que me permitió cuestionarme sobre cómo se construye la imagen femenina en *Ande* y por qué la “pastora florida” constituye un caso aparte. En este aspecto, he visto conveniente marcar diferencias con respecto a la “musa cortesana” y a la “india”. La hipótesis es que la Antuca, protagonista de este poema, encarna un nuevo *ethos* que se afilia al discurso reivindicatorio de un sujeto doblemente marginal: indígena y mujer. En este sentido, la Antuca se desvincula de la tradición hispanista y funda una reivindicación propia a partir de la liberación de género, que la convierte en una mujer activa con mayor filiación a un *ethos* indígena. De esta manera, se observa cómo solo un poema rompe con los moldes de las tradiciones en conflicto y plantea una feminidad que estaría acorde con el deseo de reestructurar armónicamente al sujeto indígena.

Finalmente, en el cuarto capítulo, pasaré a la revisión del Boletín Titikaka para poder establecer ciertos imaginarios sobre el papel de la mujer en un contexto de

cambio cultural, social y político de vanguardia, ya que se considera fundamental establecer las fuentes ideológicas de la construcción de la mujer activa, así como la pervivencia de moldes decimonónicos que otorgan el fundamento de las representaciones de la musa cortesana y de la india. El objetivo de dicho capítulo es explicar las representaciones socioculturales sobre la mujer a partir del estudio del contexto de vanguardia en la ciudad de Puno.



Introducción al análisis de la representación de la mujer en *Ande*

La pastora florida

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van a brincos sobre las quinuas

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo
evoluciona una escuadrilla
de aviones orfeonidas

Hacia las basílicas rojas
sube el sol a rezar el novenario
Sale el lago a mirar las sementeras
El croar de las ranas se punza en las espigas

Los ojos de la Antuca
se empolvan al pasar por los galpones

Ha guturado la campana
el asma tatarabuela del pueblo

Din Don Diiin Don

—como tijeras de trasquila
Se ha hundido en el vellón de las ovejas

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa
acorralada entre los cerros
El barro de los fangos
ha ensuciado el camino bengala de sus ojos
Para qué habrá ido sola al pastoreo
con tantos duraznos abridores
i las caderas reventonas
Tiene la boca llena de tierra quemante
Un kelluncho le brinca sobre los parietales

Bajo un kolli pordiosero
ha hecho acrobacias locas con el Silvico

en el trapecio de sus nervios

**I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA**

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van
planeando
por las cabañas. . .

Con este poema, se inicia *Ande* de Alejandro Peralta. La primera vez que lo leí me llamó la atención el personaje retratado y su recorrido alborotado por ese paisaje del altiplano, que se extendía desde el pueblo hasta los campos inhóspitos. Inmediatamente, la pastora Antuca se volvió para mí una muchacha aventurera y entrañable, cuyos ojos golondrinas me guiaban por los vericuetos de su tierra y de sus anhelos. Así, inicié la lectura de todo el poemario de Peralta, pero tuve la sensación de que en ningún otro había hallado una heroína como la Antuca. En dicho poema, se condensaba la poética del vanguardismo latinoamericano, pero también una cuestión más resaltante: la representación activa de la mujer.

El tratamiento tipográfico y el juego con el espacio de la página, la trasgresión de la ortografía (“i” en vez de “y”), los neologismos (“orfeonidas”), las metáforas que relacionan elementos dispares (“Picoteando el aire caramelo”), la alusión a las máquinas como símbolos de la modernidad (“aviones”, “petróleo”) hacen evidente estos recursos formales de los que se valía la vanguardia literaria; no obstante, a diferencia de su modelo europeo, la temática pretende resolver imaginariamente los conflictos sociales y culturales del contexto latinoamericano, que enmarca a dicha creación en lo que los críticos han denominado como vanguardismo indigenista.

Este poema surge de una creación vanguardista que presenta una plácida armonía entre las tradiciones indígena y occidental a inicios del siglo XX. Así, este texto constituiría un campo de “negociación transculturadora” (Vich: 109), en la cual se redefine estéticamente al indigenismo con el discurso de la modernidad. Por otra parte, Vich manifiesta que este indigenismo vanguardista se puede ver también como “un grado extremo de heterogeneidad”, es decir, como el discurso de la modernidad desde las márgenes.

En este sentido, recordemos que Alejandro Peralta pertenecía a un grupo de escritores (el grupo Orkopata) de clase media, letrados, con influencia de la cultura

occidental pero insertados en un contexto marginal (Puno, urbano-rural). Es desde esta posición que, a nivel imaginario, se intenta recrear una realidad altiplánica a partir de la desestructuración del *status quo* tradicional, en otras palabras, se pretende llevar a cabo el proyecto ideológico de crear una nueva identidad nacional que incluyera lo autóctono indígena dentro de la modernidad a contracorriente de una postura hispanista de la oligarquía criolla. A diferencia del indigenismo radical en el cual se denunciaba explícitamente los abusos de los capataces y se observaba la incursión de la modernidad como traumática, en el indigenismo vanguardista se intenta una vinculación y una nueva visión del sujeto andino. Es así que este tipo de creación es un campo desiderativo y afectivo por parte del poeta en el cual se genera la ilusoria armonía de tradiciones en conflicto.

Observando someramente el poema, es evidente esta intención de armonía a partir del uso de la metáfora vanguardista. En el verso tres a seis se implantan, por ejemplo, elementos típicos de la modernidad en el paisaje altiplánico:

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo
evoluciona una escuadrilla
de aviones orfeonidas

Asimismo, en el poema, otro aspecto de armonía es el sincretismo religioso. Se puede observar el carácter lúdico que desmitifica algunos elementos sagrados dentro de la tradición indígena como el sol y los emparenta, además, con los ritos católicos: “Hacia las basílicas rojas / sube el sol a rezar el novenario” (7-8). Asimismo, este acercamiento de elementos sagrados a la experiencia cotidiana constituye lo que Vich, siguiendo a Unruh, llama la “rehumanización del arte” (115), lo cual fue una característica en la vanguardia latinoamericana. Así, el tratamiento cómico y lúdico de ciertas imágenes religiosas contribuye a generar esa armonía ilusoria de lo sagrado.

Otro aspecto a tenerse en cuenta es la inserción el lenguaje coloquial (como el uso del artículo “la” antes del nombre “Antuca”) y los vocablos regionalistas (“kelluncho”, “kollí”), los cuales contribuyen con implantar rasgos de oralidad regional a un formato lírico de tradición occidental.

En este marco es que la pastora florida, o mejor dicho, los ojos golondrinas de la pastora florida aparecen como protagonistas de una aventura que recorren esta geografía caligramática, de versos que van retratando la ciudad y el campo, y cuyo desenlace final es la liberación de nuestra heroína. Por eso, lo primero que llama la atención es cómo,

mediante la adjetivación de “golondrinas”, se ha logrado sintetizar una cualidad para “ojos” que tiene múltiples connotaciones. Es decir, con la técnica de la metáfora vanguardista se ha creado, desde el inicio del poema, un personaje polisémico cuya esencia es su mirada: “Los ojos golondrinas de la Antuca”.

Esto es sumamente importante en la construcción de este personaje femenino, ya que la mirada es poder: la visualización es la que construye el mundo ficcional del poema a partir del recorrido que realiza. Es preciso aclarar que no estoy refiriéndome a la mirada del sujeto poético, sino a la representación del personaje femenino *sustancializado* como mirada, es decir, a la pastora florida significada (sinécdoque parte - todo) y condensada en sus ojos. Esta participación como agente que mira es importante para definirla como sujeto que recrea el mundo y cuya voluntad de “migrar” de un lugar a otro es el factor que estructura el poema. Además, se transforma en una mujer que, bajo mi interpretación, busca el placer sexual libremente, como forma de liberación de una realidad opresiva. En este sentido, su compañero, el Silvico, tiene un papel más bien pasivo e instrumental. Esto es sumamente genuino dentro de la poesía escrita por hombres en nuestra tradición literaria, y plantea una reelaboración del imaginario de la mujer y su sexualidad bastante revolucionaria para aquella época.

En el recorrido de estos “ojos golondrinas”, encuentro cuatro momentos que definen algunos cambios subjetivos del personaje. Primero, se percibe un recorrido apacible por el paisaje rural y ciudadano, en el cual “Los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinuas” (versos 1-10). Segundo, existe un instante en el cual se observa la latencia de lo siniestro, un “algo no está bien” a pesar de que es el mismo paisaje y que se inicia con el décimo primer verso: “Los ojos de la Antuca / se empolvan al pasar por los galpones” (versos 11- 30). Tercero, aparece el momento del “desenlace”, en el cual esa “latencia de mal” es resuelta como un acto sexual: “Bajo un kolli pordioso / ha hecho acrobacias locas con el Silvico / en el trapecio de sus nervios” (versos 31-33). Finalmente, hallo una liberación del personaje femenino como consecuencia de haber resuelto esta latencia en la relación sexual:

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van
planeando
por las cabañas. . . (34-37)

Hasta el momento, en una primera inspección bastante superficial del primer poema, se detecta una metáfora fundamental: “los ojos golondrinas de la Antuca”.

También, se ha observado que esta mujer presenta un rasgo extraño por no decir extraordinario dentro de la tradición literaria: es ella quien mira y quien desea y la que conduce el juego sexual con el hombre que la llevará a una experiencia de liberación en la cual sus ojos ya no solo brincan, sino planean sobre las cabañas, es decir, se alza majestuosamente por sobre esa terrenalidad opresora y marginal.

Ahora bien, se evidencia que existe una armonía entre la tradición indígena y la modernidad a partir de las técnicas de la vanguardia europea; es cierto también que se procura una “rehumanización del arte” a partir del acercamiento de la experiencia cotidiana con el tratamiento cómico y lúdico, como manifiesta Cynthia Vich; no obstante, ¿sucederá esta misma “plácida armonía” de tradiciones en la representación del sujeto femenino? Es decir, para el caso de la mujer imaginada en la creación poética, habría que preguntarse qué asunciones ideológicas están implícitas, qué fuentes literarias y culturales se beben, cómo diferentes tradiciones convergen hacia la representación de la mujer. Es, en este aspecto, en donde se nota un vacío interpretativo de la poesía de vanguardia.

Las mismas observaciones son válidas para todo el poemario. Es así como “la pastora florida” abre las interrogantes sobre cómo se constituye la imagen de la mujer en *Ande*, desde qué tradiciones se la representa. Dejaré por el momento abierta la interpretación más detallada de “la pastora florida” (volveré a esta en el tercer capítulo) para dar paso a este recorrido por el poemario y dar respuestas a estas interrogantes abiertas. De este modo, analizaré primero una representación de la mujer emparentada con la tradición cortesana (capítulo I); luego, la imagen de la india que bebe de las fuentes indigenistas (capítulo II); después, la convergencia de tradiciones *otras* que buscan una reivindicación femenina activa encarnada en nuestra pastora florida, más acorde con los discursos de avanzada de aquella época (capítulo III); y, al final, el sustrato ideológico que origina dichas representaciones femeninas a partir del panorama del Boletín Tititkaka (capítulo IV).

Capítulo I

La ausencia omnipresente de la Dama: la tradición hispánica en la representación de la mujer en *Ande*

Antes de analizar propiamente los poemas referidos a este tema, voy a revisar la definición brindada por Slavoj Žižek sobre la Dama del amor cortés. Este recuento teórico dará sustento al análisis posterior. Hay que tener en cuenta que Žižek se apoya en las teorías de Lacan y Marx para interpretar el sustento del goce en este tipo de amor, por lo tanto, algunos conceptos que él emplea deben ser elucidados. Por ello, o que sigue a continuación es un resumen sobre la propuesta de Žižek de revisar los fenómenos contemporáneos a partir del análisis diacrónico³, tomado de su libro *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*.

La idea fundamental es que la comprensión del pasado debe partir del análisis del presente; hay fenómenos que se representan totalmente no porque recién se inventen genuinamente, sino porque siempre estuvieron como síntomas pero no encontraban su causalidad. De este modo, el efecto precede a su causa. Esto permite entender la naturaleza de las reproducciones ideológicas. Por ejemplo, a pesar de todo el discurso de igualdad de géneros y de la mayor libertad sexual en estos tiempos, el modelo del amor cortés todavía sobrevive y estaría lejos de ser reemplazada. Solo a partir de lo que se observa ahora y en el siglo XIX con el surgimiento del masoquismo se puede entender este modelo que empezó a funcionar en el s. XVIII. Así, Žižek está planteando que “la historia debe ser leída retrospectivamente: la anatomía del hombre ofrece la clave para la anatomía del simio, tal como dijo Marx” (135)⁴.

En este caso, Žižek encuentra relación del amor cortés con el masoquismo un siglo después y recién entonces puede ser dilucidado adecuadamente. La relación entre amante y Dama es contractual y se parece al de siervo-señor feudal. Este carácter

³ Antonio Cornejo Polar (1994) propone estudiar la literatura peruana como un producto donde se entrecruzan diversas tradiciones que los actores artísticos van actualizando de acuerdo a condiciones históricas e intereses políticos. Recordemos su propuesta de “historiar la sincronía”, es decir, encontrar las bases ideológicas que sirven como condiciones actuales para la elaboración artística. En esta misma metodología de análisis, Pierre Bordieu plantea, para el estudio etnológico, la “arqueología histórica del inconsciente”, que significa la construcción histórica de las relaciones de poder que han sido naturalizadas. (2000:73)

⁴ Esta concepción de interpretar algunos sucesos es fundamental; acá se debe tener en cuenta la idea de que el efecto precede a la causa; solo en el futuro está podrá ser deslindada. Por lo tanto, tenemos que tener en cuenta la noción de síntoma y el símil usado por Žižek con la cinta de *moebius*.

también lo tiene el masoquismo, donde el dominado masculino escribe una especie de guión indicando exactamente cómo debe castigarlo la *dominatrix*. El masoquismo es teatral, al igual que el amor cortés, donde se externalizan las pasiones más íntimas dentro de un orden simbólico (ficcional) en detrimento de la realidad social. Debido a esta exposición del deseo, “hay más verdad en la máscara que usamos, en el juego que jugamos, en la ‘ficción’ que obedecemos y seguimos, que en la que está oculto detrás de la máscara”. (141)⁵

El amor cortés, así como el masoquismo, delata entonces la pervivencia de la dominación masculina (el hombre escribe el guión) y la conversión de la Dama en un objeto frío, distante, muy alejada de la imagen dantiana de Beatriz como guía espiritual: “Privada de toda sustancia real, la Dama funciona como espejo en el cual el sujeto proyecta su ideal narcisista”. (138)⁶ Sin embargo, el retrato de la Dama no termina aquí, y siguiendo el análisis lacaniano, Zizek va más allá. Nos dice que el espejo, en realidad, encubre la dimensión traumática, ya que juega un papel de límite, donde más allá es inaccesible. Así, la Dama se convierte en el Otro radical, arbitrario, siniestro donde no es posible ninguna empatía. En la terminología lacaniana es la Cosa, “das Ding” (lo real que “siempre retorna a su lugar”) o el núcleo duro que se resiste a la simbolización. De este modo, la Dama cubre una especie de “agujero negro” alrededor del cual se estructura el deseo del sujeto. Sucede, así, el proceso de sublimación, que para Lacan es “el desplazamiento de la libido desde el vacío de la Cosa inutilizable hasta algún objeto concreto, material...” (147). O sea, la sublimación ocurre cuando un objeto cotidiano es colocado en el lugar de la Cosa imposible.

La cuestión de la inaccesibilidad de la Dama, en consecuencia, no es solo una cuestión de elevar su valor psíquico como pensaba Freud. Según Lacan, es “una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos” (114). En otras palabras, los obstáculos crearían la ilusión de que sin ellos, la Dama sería alcanzable. Sin embargo, esos obstáculos ocultan la “inaccesibilidad intrínseca” de alcanzar el objeto. Por eso, es imprescindible el rodeo en el camino para llegar a la Dama-Objeto. Lacan nos habla de “anamorfosis” del amor cortés, esto es del espacio curvo estructurado en torno a la Dama, de modo que nosotros

⁵ Así podemos comprender también por qué Zizek siempre remite su análisis a obras de ficción (cine, literatura, teatro, ópera) antes que a fenómenos sociológicos o antropológicos. Sus estudios parecen críticas de ficción, cuando en realidad, él encuentra en ellas la plasmación de estos deseos que solo pueden aparecer desnudos en la máscara de la ficción, aunque suene paradójico.

⁶ Podemos recordar también la frase de Fernando Mires: “el romántico mira [en su Dama] sus ojos”. Esto también se podrá aplicar para contraponer la postura de la pastora florida quien mira por ella misma.

solo podemos llegar a ella indirectamente.⁷ Puede haber también “anamorfosis” en el tiempo, cuando hay dilaciones caprichosas. Esto produce una paradoja: deseamos oficialmente a la Dama pero tememos que ella ceda a nuestro deseo, por eso realizamos este rodeo. En realidad, cada vez que imploramos su consentimiento, estamos esperando una nueva ordalía. Zizek se pregunta ¿cómo es posible esta paradoja?: ¿cómo es posible que se alcance la identidad solo perdiéndola? La única solución dada por Lacan es que un mismo significante deba tener dos significados:

$$\begin{array}{ccc} & \text{Goce} & \\ \text{Falo} & = & \text{Falo} = \text{Mujer} \\ & \text{Castración} & \end{array}$$

“La castración significa que el goce debe ser rechazado, de modo que pueda ser alcanzado en la escalera invertida de la Ley del Deseo” (148). Habría una relación con la ética democrática en este sentido. Lacan dice que hay una infinitud potencial de los derechos (por eso los derechos nunca son formulados explícitamente). Estos derechos generan renunciaciones (el malestar de la cultura) que se oponen a la verdadera naturaleza del hombre. De modo que las renunciaciones son también infinitas. La renuncia es el precio a pagar para entrar en el “universo social – simbólico”, que emerge solo con el universo democrático moderno. Mientras, en la sociedad preburguesa, la “sociabilidad” era concebida como natural, ya que estaba fuertemente estratificada y se consideraba connatural a la vida humana. Solo a partir del concepto de libertad, el hombre empieza a tener conflictos frente a los derechos que lo reprimen. El amor cortés, entonces, sería una forma de reproducción de la paradoja en la ética democrática. El amor cortés con el significante de Goce y a la vez Castración sería la manera como expresamos “el malestar en la cultura”.

Por otra parte, Fernando Mires (1998) también repasa históricamente el proceso evolutivo del amor y su injerencia en las estructuras políticas con el uso de la teoría freudiana. Esto puede complementar también las aseveraciones sobre el amor cortés brindadas por Zizek. Según Mires, en la sociedad pre-capitalista, la libido era dirigida hacia Dios. El objeto sublimizado era abstracto. En otras palabras, Dios ocupaba el

⁷ Esto tiene una extraña relación con el método usado por Sherlock Holmes para averiguar pistas: si se mira de frente no se ve nada, se tiene que ver al sesgo para encontrar lo que se busca. Esto está citado en *La serpiente cósmica. El ADN y los orígenes del saber* de Jeremy Narby. (Lima: Takiwasi, 1927). En el caso del inspector, la dilucidación de un caso que funciona como objeto traumático supone también un rodeo en la lógica empleada. Además, si el encuentro con este objeto se resolviera de modo directo, Sherlock Holmes perdería su identidad de inspector sagaz: se quedaría sin los casos que le proporcionan su fama.

lugar de la Dama⁸. Posteriormente, en la época burguesa, cuando el sujeto ha adquirido suficiente autonomía como para pensar en la libertad como valor que fundamenta la individualidad, la libido debe dirigirse hacia otro objeto ya que Dios está “devaluado”. La Dama, de este modo, encarnaría a la ética protestante que sustenta al capitalismo, donde ha asumido el lugar de la Cosa imposible en vez de Dios.⁹ Así, según Fernando Mires, el amor cortesano crea todo un arte, el “ars amandi”, donde la palabra toma el lugar del objeto amado; el poema se transforma en fetiche y se llega a querer más que a la mujer de carne y hueso. Por otra parte, en el amor cortés, la musa elegida debe estar exenta de amor carnal: cuanto más casta la mujer, más dama es.

* * * * *

En los poemas de *Ande* que representan a la mujer encontramos la actualización de la tradición hispánica del amor cortés, que es un elemento tomado en nuestra poesía romántica y modernista. En Peralta, la mujer aparece incorpórea o simplemente no aparece sino como soledad del poeta. Lo que surge es ante todo una *des-corporeización* de la mujer en tanto objeto *cuasi* divino. Por eso, como entidad ausente, se convierte en la nostalgia del poeta que debe lamentar su condición de abandono y soledad. La mujer, por consiguiente, no es una mujer, ni posee mirada propia: se transforma en un tema literario, en un tema que permite fetichizar la escritura. Por eso es más importante lo que se diga acerca de ella, el lamento que la mujer nos produce, que la materialidad y cotidianidad de esta.

En el poemario “Ande” aparecen pocos poemas al respecto. En todo caso, lo que me debe llamar la atención, entonces, es la ausencia de la mujer. Veamos “orto”:

⁸ Por eso encontramos en poetas de tradición religiosa, como San Juan de la Cruz, la conversión de Dios en el objeto-amado, el cual también es caprichoso y el camino hacia este se presenta intrincado. Hay que recordar también que Zizek hace alusión al carácter perverso de Dios en tanto entidad que puede infligir dolor sin causa aparente que es explicada mediante el “misterio divino”: “la teología recurre a un oscuro discurso sobre el “inescrutable misterio divino” precisamente en el punto en que estaría obligada de otro modo a reconocer la naturaleza perversa de Dios” (nota a pie de página, 2003: 150).

⁹ Max Weber investiga sobre cómo esta ética protestante influye sobre “el espíritu del capitalismo” (entendido como una ética de trabajo para la vida cotidiana del capitalismo). Solo hasta el S. XVII el capitalismo requirió de esta ética protestante que santificaba el trabajo: “Lo propio y específico de la Reforma, en contraste con la concepción católica, es haber acentuado el matiz ético y aumentado la primacía religiosa concedida al trabajo en el mundo, racionalizado en ‘profesión’.” (*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 141). Luego, el capitalismo se hizo mecánico y surgió un “desencantamiento del mundo”, donde el capitalismo ya no requirió el sustento en la religión. Tal vez este “desencantamiento del mundo” en tanto de-construcción de un orden divino, pudo dirigir la sublimación desde Dios hacia otro objeto que debía tomar su lugar de algún modo: la Dama.

La soledad hiela mis venas
 El sol se enrosca como una serpiente
 en los geranios rosas
 I en el cristal quebrado
 de un trino incógnito
 mi alma se corta
 su última arteria de alegría

O H B E S O S

OH RENACER AL MEDIO DIA

Cómo está de tan lejos
 todo lo que fué mío
 i que se fue sin rumbo

Desde el primer verso observamos el carácter del poeta: “La soledad hiela mis venas”, o sea se encuentra en un estado pétreo, de inmovilidad sentimental. Además, la sangre, como elemento que da vida y está asociada al sentimiento amoroso y al corazón, fuente de energía, está en una condición de frío e inmovilidad. Desde aquí parte la mirada del poeta hacia los demás elementos. La condición interior modifica lo exterior, estamos ante una mirada sumamente introspectiva y subjetivada: el mundo es en tanto la mirada. Y la mirada está condicionada por el mundo interior del sujeto: “El sol se enrosca como una serpiente/en los geranios rosas”. De modo que el sol se convierte en un animal que tiene un simbolismo negativo: serpiente = venenoso, demoníaco (el mito de Adán y Eva) y que, además, al enroscarse alrededor de los “geranios rosas” puede asfixiar a la planta. En los siguientes versos, el trino, canto del pajarito, se transforma en una materia (cristal quebrado) que agrede al poeta. Además ese trino es incógnito, impersonal. Todos los elementos, aun los más inocuos y tiernos como el sol y el canto del pajarito se han transformado, desde la visión subjetivada del poeta, en representación de su caótico mundo interior.

La razón de todo esto es la soledad y el abandono. El poeta rememora el tiempo en que lo poseía todo. Se construye entonces un tiempo idílico = posesión, alegría, frente a un tiempo presente = abandono, tristeza. En este pasado idílico aparece la mujer (suponemos) a través de un efecto sensible: “OH BESOS / OH RENACER DEL MEDIO DIA”. El sujeto amado, en este sentido, se ha convertido solo en un recuerdo sensorial del poeta, ni siquiera puede tener categoría de objeto, sino que ha sido asimilado totalmente en el mundo interior del “yo poético”. Así como el “trino incógnito”, la amada es también incógnita. Esto se recalca en los últimos versos: “Cómo

está de tan lejos / todo lo que fue mío / i que se fué sin rumbo”. Esta desaparición “sin rumbo” de todo lo que él poseía le confiere también un carácter misterioso, no cognoscible.

El carácter ubicuo del objeto amado repercute en la des-estructuración del mundo exterior en tanto objetividad. Mientras ese elemento “incógnito”, incognoscible no sea recuperado, el mundo interior (por lo tanto el exterior en tanto mirada subjetiva) no puede recomponerse a sí mismo. Ese elemento sería, dentro de la teoría de Zizek, la Cosa imposible, lo que no se puede nombrar, el “núcleo duro que se resiste a la simbolización”. En este caso, la Dama no aparece como el objeto cotidiano que ha tomado el lugar de la Cosa. La Dama ha desaparecido y en su lugar solo queda ese efecto sensible que el poeta, en su desestructuración interior, puede rescatar. La Dama no es nombrada porque es ubicua y porque, tal vez, nunca tuvo nombre. En este sentido, se convierte en la idealización pura, en la sublimación de un objeto abstracto o de varios objetos abstractos que se equipararían con la Dama: “todo lo que fué mío / y que se fué sin rumbo”.

Otro ejemplo de esta ausencia de la Dama en tanto encarnación o sublimación de un objeto cotidiano lo constituye el poema “canto en brumas”:

Tengo clavado un tumor en la garganta

Desde aquel día de charcos
no ha cesado el llanto de las calaminas
i no hai alpiste ni cantos de jilgueros

Los carbones cardíacos de la locomotora
han quemado los horizontes de los días

Tengo agarrotadas las manos
i en el cerebro un puñado de vidrios

Se me van a romper las órbitas
i me va a saltar sangre por las yemas

Sorbo las lejanías de tu lengua
como una ampolleta de láudano

Para dolerme más has dejado bajo la almohada
tu pañuelo de lágrimas i tus últimas palabras

En este poema, se encuentra nuevamente al “yo poético” inmovilizado. Su estatismo no solo es físico, sino sobre todo interior. El problema fundamental es este aprisionamiento del ser, que no puede decir (“Tengo clavado un tumor en la garganta”),

hacer ni pensar (“Tengo agarrotadas las manos / i en el cerebro un puñado de vidrios”). Esta inmovilidad lo conduce inexorablemente a la muerte: “Se me van a romper las órbitas / i me va a saltar sangre por las yemas”. Nuevamente, la correlación entre su mundo interior y el mundo exterior es evidente: “Desde aquel día de charcos / no ha cesado el llanto de las calaminas / i no hai alpiste ni cantos de jilgueros”.

En los dos siguientes versos se observa, además, la mención a un elemento asociado a la modernidad, la locomotora, la cual se presenta en forma negativa, como desestructurador del mundo exterior. La modernidad se siente como perturbador y desestabiliza el futuro, oscurece el porvenir. De allí parte la inmovilidad del ser, la falta de horizontes: “Los carbones cardíacos de la locomotora / han quemado los horizontes de los días”. Pero hay otra causa para que el sujeto esté aprisionado y pierda la coherencia ontológica: la soledad. Esta falta en el ser crea un objeto que deba simbolizar este agujero negro alrededor del cual se deba estructurar el deseo del sujeto: “Algo amado”. El objeto de amor en este tipo de poemas es indefinido, como ya había notado, no se encarna en un sujeto u objeto cotidiano, por lo tanto, no posee nombre, simplemente encarna el abandono a que es sometido el poeta. Así como en “orto” lo que quedaba de ese “algo amado” era un efecto sensorial (besos), en este poema son tres elementos: “lengua”, “pañuelo de lágrimas”, “últimas palabras”:

Sorbo las lejanías de tu lengua
como una ampollita de láudano

Para dolerme más has dejado bajo la almohada
tu pañuelo de lágrimas i tus últimas palabras

La Dama, de este modo, es fragmentada en unos elementos que tienen una importancia simbólica y semántica para el poema. En “pañuelo de lágrimas” radica un significado de despedida, de condición de abandono. Y en “lengua” y “últimas palabras” existe el significado de la capacidad de decir, de voz que el poeta carece. La Dama es actualizada, además, por el recuerdo del poeta; por lo tanto, está escindida del presente, es una mujer ausente y ubicua.

Por otra parte, Žižek subraya que la Dama se organiza como un gran Otro que posee algún gran secreto que debe ser develado por el sujeto y que debe darle coherencia a su existencia: una gran verdad que pueda darle sentido al sujeto y a su entorno. Sin embargo, en este caso, lo que debe ser dicho por la Dama y que no puede ser expresado por el poeta conlleva la muerte de este (lengua = ampollita de láudano), ¿por qué?

Zizek afirma que cuando el sujeto logra develar un hecho traumático entonces el ser puede disolverse. Siempre debe existir un lado irracional, no dicho que fundamenta la “realidad social”:

La obediencia “externa a la ley no es, así pues, sumisión a la presión externa, a la llamada “fuerza bruta” no ideológica, sino obediencia al Mandato en la medida en que es “incomprensible”, no comprendido; en la medida en que conserva un carácter “traumático, “irracional”: lejos de ocultar su plena autoridad, este carácter traumático y no integrado de la Ley es una condición positiva de ella” (Sublime objeto, 66)

Por este motivo, debe haber un componente de fe, de creencia que no está basado en el discernimiento racional o en buenas razones. Nosotros creemos porque sí, porque ya creemos, es un acto de fe ya que DEBEMOS obedecer este Mandato (66). El acto de guiar gran parte de nuestras acciones en la creencia nos llevan a un automatismo, al cual Bordieu también denomina “habitus”¹⁰.

Volviendo a Peralta, el poema que estoy analizando describiría a un sujeto que no puede expresar en palabras su situación traumática (desestructuración del mundo interior y exterior). Pero en la medida en que es conciente de esta condición, sus actos y pensamientos también se paralizan, porque ya no quiere creer, quiere dejar de ser autómatas y comprender lo que está sucediendo. Al mismo tiempo que esto se comprenda, se diga, todo el sustento ontológico se desmorona. Si nosotros escuchamos realmente lo que nos quiere decir el gran Otro no encontraremos nada, solo el vacío de nuestro deseo. Por eso, la Dama debe ser irracional, no comprendida, y el camino hacia ella debe ser circular, evitándola constantemente. Si la Dama habla y expresa el “gran Secreto” (que no es nada) entonces el sujeto se desestructura o se convierte en otra cosa. Por eso, la Dama, en el momento en que debe expresar lo que el poeta no puede, es como la “ampolleta de láudano” que traerá la muerte. La Dama se constituye, de este modo, como esa voz que el sujeto aprisionado carece. Pero la voz de la Dama no redime ni libera, sino desestructura aún más al sujeto.

¹⁰ Bordieu (1991) define el *habitus* como “estructuras estructurantes”; o sea, estructuras que crean la *doxa*, la forma de ver el mundo en un sentido único y que permite perpetuarse debido a que impone esta visión como natural, “lógico”. Cualquier arte, para este autor, pondría en evidencia la estructura de este *habitus* que, pareciéndonos natural y objetivo, es, por esto, menos evidente. Así, el inconsciente “se traduce o delata, a modo de flashes, en las metáforas del poeta o en las comparaciones familiares, destinadas, en su obiedad, a pasar desapercibidas.”(73). La comprensión o puesta en evidencia de este *habitus* puede “provocar una forma de desconcierto que puede ir acompañada de una impresión de revelación o, mejor dicho, de *redescubrimiento*, absolutamente idéntica a la que procura la necesaria imprevisibilidad de algunas metáforas poéticas” (74).

Por otra parte, que se mencione que el pañuelo de lágrimas y las últimas palabras del objeto amado hayan sido dejadas bajo la almohada tiene una importancia para la interpretación. Significa que el poeta puede escuchar en el sueño estas palabras de su amada. Según Zizek, uno encuentra lo Real de su deseo solo en el sueño, porque es en este ámbito donde nosotros podemos encontrar las huellas traumáticas guardadas en el inconsciente y que no integran nuestra red simbólica: “solo en el sueño nos acercamos al verdadero despertar, es decir, a lo Real de nuestro deseo” (78)¹¹. Esto “Real de nuestro deseo” es llamado también “Núcleo duro”, un residuo que escapa a la simbolización. Así, la voz de la Dama aparece en el ámbito del sueño como una revelación de lo “Real imposible” frente a una realidad traumática externa (modernidad) e interna (aprisionamiento). Esta fuga hacia el sueño no se devela como liberación, sino como eliminación del ser ya que en las palabras de su Dama le delatan su condición vacía, de abandono: la soledad.

Otro poema que delata esta condición vacía en el sujeto es “saeta”. Nuevamente, hay una musa ausente y algunos símiles literarios que tienen una amplia tradición hispánica. Veamos el poema:

I aquellos besos pinzas
de la mujer que me amó un día?
Depilatorio mágico
Para el corazón de 100 años

Oh 20 días 20 surcos
I el chivateo triptolémico
De un sol deshecho en áscuas

Te has ido oh flor del paraíso
pétalo a pétalo en el viento

Otra vez hay una recomposición de una mujer ausente gracias al recuerdo del poeta. El efecto sensible del beso simboliza a toda la persona y reestructura al sujeto poético a través del rejuvenecimiento. Hay un carácter mecánico de esta mujer, que ha sido *descorporizada* para imprimirle una labor específica y asexuada. La función no es el encuentro sexual (no se lo menciona) sino una faena más trascendente, más sustancial: embellecer y rejuvenecer al poeta. Tenemos entonces la construcción de un

¹¹ Se puede encontrar similitud a nivel de la clínica con Erickson, quien usaba un método para curar a sus pacientes haciéndolos entrar en un estado de ensueño, que era la frontera entre sueño y conciencia. Desde aquí, los pacientes podían resolver sus traumas, encontrando la explicación a sus problemas.

gran Otro en esta Dama que puede redimir del tiempo al amante a través de un secreto (“Depilatorio mágico”). Pero como toda Dama, esta es ubicua y dilata el tiempo del encuentro.

Existe un símil ampliamente usado en la tradición literaria occidental: mujer = flor. Este símil conduce a una concepción de la mujer = belleza, delicadeza, frescura, etc. Por otra parte, hay que notar que la comparación tiene una connotación pasiva, puesto que la flor es un elemento decorativo captado por las “visiones sensibles”. También tiene un carácter fecundador, ya que constituye el órgano reproductor de la planta. En todo caso, la flor comparte muchas características asignadas a la mujer dentro de la concepción occidental y es una manera cómo sustentamos los paradigmas de la dominación masculina. De este modo, se opone lo femenino de lo masculino, al asignarse el papel dominante al hombre, mientras que la mujer es vista en forma pasiva.

Sobre esto último, Bordieu plantea que las estructuras cognitivas y las estructuras objetivas que parecieran legitimar la división sexual se hallan relacionadas con las condiciones sociales que plantean divisiones arbitrarias. De este modo, se debe observar las divisiones como representaciones que responden a una ideología, discurso, etc., los cuales permiten los efectos simbólicos de legitimación (*sociodicea*). En este sentido, Bordieu dice que se “legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (2000: 26). Por ejemplo, la analogía hecha entre el sexo femenino y lo oscuro, húmedo, la tierra, los ciclos de fertilización, abajo, noche, salvaje, ingenuo; mientras que el sexo masculino tiene relación con la luz, lo seco, el aire, arriba, día, civilización, sabiduría. De este modo, se genera una visión pasiva del sexo femenino frente a una visión activa del sexo masculino.

Por eso, la mujer se recompone de acuerdo a la memoria y a los intereses del “yo poético” masculino. La fragmentación sugiere una utilización de la mujer de acuerdo a elementos simbólicos que ayuden a recomponer a su vez al sujeto masculino. En este caso es el beso. Así, la mujer ha sido simplificada en un efecto sensorial en tanto cumple una función mecánica en el hombre. La Dama sirve al hombre como un gran Otro que puede estructurarlo, darle coherencia.

En los últimos versos también hay una fragmentación de la mujer “pétalo a pétalo” que no connota belleza etérea, sino abandono. Tenemos, entonces, además del símil flor = mujer, la imagen del amor cortés en esta Dama siempre ubicua, inalcanzable (en este caso, por su ausencia).

Según estos tres poemas analizados de “Ande”, se puede hacer un resumen sobre el carácter del “amor cortés” en el poemario de Peralta, el cual retoma elementos de la tradición hispánica. En primer lugar, existe una “Dama ausente” que caracteriza al sujeto poético como un ser abandonado. Esta sirve como “Cosa imposible” (objeto cotidiano sublimado) que oculta el vacío de su deseo (la nada). En el segundo poema (“canto en brumas”), parece que este gran secreto que se espera encontrar en la Dama es develado en un estado de sueño, por lo que conduciría a la disolución del ser. Asimismo, esta Dama tiene carácter ubicuo, ya que nunca se menciona dónde pudiera estar. Por otra parte, es una Dama fragmentada, mencionada en partes, de acuerdo a las necesidades simbólicas del “yo poético”.

Otra característica de esta representación de mujer es que se presenta descorporizada, asexuada, lo cual es una característica del amor cortés. Su función no es la sexualidad explícita, sino que se le otorga un carácter sublimado, “más allá”, trascendental: recomponer al sujeto de una u otra forma. De este modo, lo sexual puro queda reprimido. La Dama debe ser pura o en todo caso debe obligársela a la “civilización” (pureza) en oposición a lo “bárbaro” (sexo).

Con respecto a la instancia que construye esta representación femenina, en la medida en que está construida para y por los ojos de un “yo poético” masculino, se puede decir que funciona como representación de una concepción occidental de lo que “debe ser una mujer”. En este sentido, se convierte en el sustento de la dominación masculina a través de papeles pasivos (se evidencia en la asociación de ella con léxicos como flor, besos, pañuelo de lágrimas).

Finalmente, hay que subrayar que Peralta bebe de las fuentes de la tradición hispánica para escribir poemas con carácter introspectivo. Existe una relación entonces entre lo que se considera mundo interior = tradición hispánica y mundo exterior = tradición andina. En este sentido, las ambigüedades del ser y sus dilemas existenciales representan la asimilación de la tradición hispánica literaria. Esto se puede deber a la tradición católica, donde la meditación, el ascetismo, la introspección son elementos de suma importancia para encontrar a ese gran Otro (Dios). Luego de que se empezó a dudar en su existencia, esta tradición de lo introspectivo y contemplativo no disminuye. Por el contrario, según Mires, se busca otro objeto que deba ser sublimado y al que se le despoje en lo posible de su ser terrenal: la Dama. Zizek plantea que esto sublimado es la Cosa imposible que oculta el vacío del deseo del hombre.

Capítulo II

India = indio: la tradición indigenista en la representación de la mujer en *Ande*

A continuación, voy a analizar la representación de la mujer como india en la poesía de Peralta para observar cómo subyace la visión indigenista difundida en la época, y rastrear la construcción y revaloración de la tradición de vertiente andina. Para el análisis, he tomado cuatro poemas, en los cuales aparece la imagen no solo de la mujer india, sino también del hombre indio. El criterio para no hacer una distinción genérica se debe a que en la misma representación poética no existen marcadas diferencias; esto también está en consonancia con la percepción indigenista que propende a la homogeneización de géneros, ya que se “infantilizaba a los indios e indias por igual, eran menores de edad, o, en todo caso, comparables también [los indios] con las mujeres de occidente” (Barrig 2001: 35). Este es un rasgo muy importante que debemos tener en cuenta, aunque como veremos, de todos modos hay algunas diferencias en cuanto a las labores que realizan.

De modo que este capítulo está dedicado no solo a la mujer india, sino, en general, a la representación de “lo indio” en *Ande*. Esto nos plantea la necesidad de problematizar el término de “indio”. Para Dorian Espezúa, el indio no existe porque constituye una invención de los indigenistas para designar a un grupo marginal y tratar de incluirlo en el imaginario de la nación: “El significante indio es una construcción del lenguaje y solo existe en los discursos indigenistas.” (2000: 21) El gran problema de todo el indigenismo y de la crítica sería el haber considerado la calidad de la representación imaginaria del indio en base a su acercamiento a “un indio real”. Tomando como sustento la teoría lacaniana, Espezúa diferencia el ámbito de lo imaginario (donde se inserta las representaciones de lo “indio”) con lo Real, que no puede ser verbalizado. La construcción de este significante no es más que el deseo de un grupo de intelectuales para reivindicar las clases medias provincianas emergentes. Ahora bien, no existe tampoco una sola manera de representarse al “indio” sino muchas, en la medida en que existen muchas maneras de conocer y verbalizar, en el plano simbólico, lo real. Al respecto, Mariátegui subrayó también: “La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia voz, su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenismo y no indígena. Una literatura

indígena si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla”¹².

Por otra parte, desde el origen mismo del término se comete un error: “El indio, el otro, parte de la confusión de Colón que no descubre sino verifica, identifica, nombra y desconoce el mundo real. Luego deforma y ficcionaliza la nueva tierra, el nuevo mundo con referentes y códigos foráneos [...] Ese es el inicio de una falsa designación, la fundación del significante que aún crea confusión”¹³. (Espezúa 2000: 72). Este término, entonces, sirve como significante que homogeneiza a un grupo social marginal heterogéneo, el cual puede cruzar las fronteras y dejar de “ser indio” si adquiere ciertos hábitos, por ejemplo, de vestido¹⁴, o asimila la cultura letrada o viaja a la ciudad.

Por otra parte, la asunción de “lo indio” servía como estrategia discursiva para reivindicar a la mesocracia provinciana en la coyuntura política de entonces. Leguía restó poder a la oligarquía que siempre había detentado el poder, en tanto fundaba su proyecto de “Patria Nueva”¹⁵. Con esto se inicia una época de bonanza y aparente modernización de las áreas rurales, con lo cual se generó la ilusión de crecimiento y se buscó cambiar las antiguas estructuras de poder feudales. En este sentido, “el indio” de los indigenistas se asumió como contraposición a la narrativa oligárquica que lo había escindido del proyecto nacional, con argumentos racistas y legitimados por una racionalidad hispanista. De este modo, “el debate sobre cómo debía ser la nación y la cultura nacional se circunscribió a contenidos étnicos” (Zevallos 2002: 85). El recurso extendido por el grupo indigenista fue el de describir idílicamente al indio como poseedor de un pasado mítico incaico, por lo tanto, era el sujeto que resguardaba aún un orden espiritual y el llamado a cambiar la situación catastrófica desatada por la conquista española. De esta manera, la irrupción del mediterráneo solo era un accidente

¹² Citado por Espezúa (2000: 46). La fuente original es la siguiente: Mariátegui, José Carlos. “El indigenismo en la literatura nacional III”. En: *Mundial*, Lima, 4 de febrero de 1927, Nro. 347.

¹³ Espezúa, 72. Este autor cita, a su vez, a Beatriz Pastor. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1983, pp. 17-109.

¹⁴ Al respecto, en la década de 1920, Luis Aguilar, un abogado cusqueño señalaba: “El refrán de EL HABITO NO HACE AL MONJE, fracasa ruidosamente con el indio, en quien el vestido influye de manera decisiva sobre su vida misma, transformando sus usos y costumbres i modificando hasta sus tendencias originarias. Muchas veces, la diferencia entre el indio i el mestizo no se hace sino en razón del vestido que llevan; siendo generalmente el segundo nada más que un indio regularmente trajeado con tela que no es del uso exclusivo de éste”. Citado por Barrig (2001: 40).

¹⁵ Este tema está bien desarrollado por Ulises Zevallos (2002). En este libro se analiza el sustento ideológico por parte de los indigenistas que colaboraban en el “Boletín Titikaka” y cómo el uso de “lo indio” funcionaba como capital simbólico para estructurar un nuevo poder de la mesocracia provinciana. Sin embargo, Zevallos adjudica una capacidad de gestión en la masa indígena que influyó en este discurso indigenista. Esto contrasta con la tesis de Espezúa, quien se muestra más radical al respecto y no considera sino el discurso indigenista como una forma de manipular a los grupos subordinados andinos.

y la cultura indígena quedaba incólume gracias a sus cimientos milenarios (Zevallos 2002: 98). Esta narrativa centró su atención en el orden espiritual y por eso se dio mucha importancia al estudio de la cosmovisión indígena. (99)

Cynthia Vich (2000) también plantea que el indigenismo buscó reivindicar a una clase mestiza, en la medida en que este sector se convirtió en un nuevo agente de poder. De este modo, se intentaba destronar a la oligarquía que basaba su poder en argumentos raciales. Se pretendía revalorar ese lado “indígena” que poseían los mestizos. Por otra parte, la posición de la vanguardia indigenista combinaba las nuevas formas estéticas con un proyecto político en el cual se insertaba al indio dentro de los proyectos de modernización y la construcción del imaginario nacional. Esto es importante para el análisis de los poemas, ya que la representación de “lo indio” y “lo indígena”, desde la estética vanguardista en el cual se enmarca Peralta, presenta diferencias marcadas con la estética indigenista más radical.

Otra cuestión de importancia son las actividades adjudicadas al indio. En el Censo realizado en 1940 en Puno, el 92.36% se consideraba de raza india, en tanto el 83,44% hablaba solamente aymara y/o quechua. (Zevallos 2002: 43). A partir de esto, Francois Bourricaud¹⁶ realiza una investigación en los años 50 en la misma región y se preguntaba cuáles son los rasgos distintivos para que alguien se autodenomine o designe a otro como “indio”. Él encontró que existe un “criterio profesional” en el cual las actividades que no gozan prestigio se relacionan con ser indio. Por lo tanto, en la época de Peralta, había una identificación bastante masiva con una posición subordinada que, además, tenía carácter étnico y estaba fuertemente relacionada con las actividades a las que se dedicaban. Esto, se verá, influyó en la representación del indio en nuestro poeta.

Siguiendo a Dorian Espezúa, debo decir que el “indio” de los indigenistas no existió porque fue una construcción imaginaria. El problema de este movimiento fue que trataron de representar lo Real imposible (en terminología lacaniana) y, todos los críticos, hasta hace poco, valoraron las obras indigenistas en base al acercamiento a este “indio real”. Lo que se debe hacer, entonces, es analizar los discursos subyacentes que permiten la representación del indio de tal o cual modo, a partir de la observación de deícticos que develen la construcción o reconstrucción de la tradición andina. Para nuestro poeta, este indio tiene características bastante particulares, ya que no se inserta

¹⁶ Citado y analizado por Barrig (2001: 21)

dentro de una posición totalmente pura del indigenismo tradicional. Analicemos el primer poema, “cristales del ande”:

Los gallos

Engullen el maíz de la alborada
I acribillan de navajas polítonas
LAS CARNES DE LA MAÑANA

Wagner en caballerizas i establos

El pañuelo
De la mañana
Limpia los ojos
De los viajeros

Al trote, al trote, por la acuarela del camino
Delante, los asnos chambelanes
Detrás, las llamas infantas
I los caballos andinistas

TITICACA EMPERADOR
en los hombros su peplum de alas Prusia
contempla el júbilo de sus marineros
i se limpia los tímpanos de un aluvión de trinos

Domingo de ojos saltarines
las calles vestidas de colores corren como culebras por la aldea

V i e n e n
las vírgenes de las rocas
las lenguas
picadas de jilgueros
VENUS DE BRONCE
ojos mojados de totorales
frentes quemadas de relámpagos
piernas mordidas de peñascos

APRISA

APRISA

APRISA

En las espaldas las legumbres para la kermesse nutricia

E L S O L

se ha desmenuzado como un desbande de canarios

Lo primero que llama la atención en este poema es la manera particular como se ha descrito el paisaje, en donde los elementos, gracias al uso de la metáfora, se convierten en entes activos que construyen los fenómenos atmosféricos de la mañana. En este sentido, habría un carácter animista que insufla “conciencia” a las cosas: “El pañuelo / de la mañana / limpia los ojos / de los viajeros” (6-9). Esto es muy importante porque se construye un ambiente que representa la cosmovisión indígena, en donde la naturaleza juega un papel activo y no está escindida del hombre. Se retoma también la imagen del lago investido de emperador, dándole un halo mítico como generador de la vida y elemento central en el poema. En este sentido, habría una recuperación de un pasado legendario¹⁷ para reelaborar la tradición andina, aunque sin un sentido solemne, sino lúdico, como bien ha observado Cynthia Vich:

se puede apreciar otra de las maneras como Peralta buscó redefinir la temática de lo rural andino. Se trata del aspecto cómico, lúdico o infantil que presentan muchas de sus imágenes. Esta dimensión otorgó una frescura muy nueva al tratamiento del tema indigenista, que hasta el momento había sido abordado con gravedad y melancolía, cuando no con la seriedad correspondiente a una aguda crítica social. Muchos de los que comentaron el poemario *Ande* en las páginas del *Boletín*, coincidieron al alabar “el aliento oxigenado” (BT 3:2) y la “frescura” (BT 3:2) de poemas que mostraban una actitud lúdica y hasta traviesa, al retratar distintos elementos del mundo rural andino. (2000: 115)

De este modo y a diferencia de la vertiente indigenista más radical, la construcción de “lo indígena” permite el humor, lo lúdico, sin perder la idea de este pasado ancestral y la plasmación de una cosmovisión andina: “Domingo de ojos saltarines / las calles vestidas de colores corren como culebras por la aldea” (18-19). Aunado al uso de la metáfora vanguardista, se permite la imbricación de elementos occidentales que representan la cultura letrada, como la música de “Wagner en caballerizas i establos” (5). Esta es la particularidad en la descripción paisajista de Alejandro Peralta que domina casi todo el poema.

Dentro de este ambiente recreado, lúdico y legendario, tradicional y moderno, se inserta la imagen de las “vírgenes de las rocas”, que son la representación de mujeres

¹⁷ Véase el artículo de Raúl Romero (1999) para deslindar los tipos de pasados que presenta y cómo a partir de acá se reestructura una nueva tradición.

del campo. La descripción une perfectamente la naturaleza con la humanidad, las vuelve parte del paisaje, creando nuevamente este supuesto equilibrio entre los elementos naturales y las personas:

Vienen
las vírgenes de las rocas
las lenguas
picadas de jilgueros
VENUS DE BRONCE
ojos mojados de totorales
frentes quemadas de relámpagos
piernas mordidas de peñascos

APRISA

APRISA

APRISA

En las espaldas las legumbres para la Kermesse nutricia (20-31)

Obsérvese cómo estas “VENUS DE BRONCE” prácticamente parecen talladas por los fenómenos atmosféricos en fuerte comunión con la naturaleza. Esta imagen se contrapone con las descripciones idealizadas de las musas occidentales. Lo que acá se quiere representar es, más bien, una nueva manera de valorar a la mujer andina que retoma una percepción de la belleza que no está basada en lo ornamental y contemplativo, sino en la funcionalidad. De este modo, la mujer representada como indígena está siempre ligada al trabajo y su belleza tiene estrecha relación con el papel que cumple. En otras palabras, la cualidad de ser trabajadora se convierte también en la cualidad para ser una “india” hermosa.

En consecuencia, la descripción de estas “vírgenes de las rocas” se basa en una estrecha relación con la naturaleza debido al trabajo en el campo. Estas mujeres, que deben desplazarse con rapidez, cargando sobre sus espaldas alimentos y afectadas por el medio ambiente, adquieren su belleza debido a su estilo de vida. Lo que se pretende, entonces, es que, a través de ese ethos supuestamente indígena en donde se valora el trabajo, la fortaleza física, la agilidad, se reivindicuen valores que no son compartidos por los patrones de belleza femenina en occidente.

Veamos otro poema, en donde también se hace una valoración del trabajo, aunque en este caso sean “indios”:

Chozas de medio día

El sol picapedrero rompe las moles fantasmas

La tierra ha dado a luz veinte tablones de papales
A todo viento el lago embarca i desembarca cargamentos de olas

¡A la faena!

Los vientos bajan a saltos de los cerros
bajan como tropeles de vicuñas
En las canteras del cielo hay un fragor de mármoles de Paros
Las chozas –frescos murales de la montaña
abren sus ojos incendiados

Fuertes indios pescadores
fornidas piernas de peñones
entran a saco en el horizonte
a golpes de picos marineros

Serpientes extorsionistas de humo
chicotean el aire constipado de moscardones

EL CAMINO TAJEADO DE VIAJEROS SE HA DESANGRADO EN LA PRIMERA CUESTA

En este caso, hay una hipervaloración del trabajo que es compartida también con la naturaleza. Todos los elementos entran en comunión para participar de las faenas matutinas. En este sentido, encontramos nuevamente una visión animista desacralizada que constituye una fuerza vital para los cambios cíclicos naturales: “El sol picapedrero rompe las moles fantasmas / La tierra ha dado a luz veinte tablones de papales / A todo viento el lago embarca y desembarca cargamentos de olas (1-3). Esta desacralización, en tanto algunos elementos míticos como el sol o el lago cumplen funciones cotidianas, reinciden en el tratamiento lúdico antes mencionado que proporcionan descripciones alegres, en donde el indio aparece, en contraposición con las imágenes del indigenismo tradicional, como un ser fuerte y alegre. Otra cuestión con respecto al paisaje que debemos tener en cuenta en este poema es casi la ausencia de imbricación con elementos de la modernidad o de la cultura letrada, excepto por el verso 7: “En las canteras del cielo hay un fragor de mármoles de Paros”. Todo el poema trata solamente sobre la descripción paisajista del altiplano, donde los indios se insertan como parte indisoluble de este. La metáfora vanguardista usada sirve, como en el caso anterior, para acentuar esa cosmovisión animista que se le adjudicaba a “lo indígena”.

La similitud en la descripción de los indios con las indias del poema anterior es bastante evidente, lo cual sustenta la idea de que existía una homologación de los géneros en la representación del “indio”:

Fuertes indios pescadores
fornidas pantorrillas de peñones
entran a saco en el horizonte
a golpes de picos marineros (10-13)

Por otra parte, también existe la relación entre el tipo de trabajo realizado por los indios/indias en tanto sujetos subordinados. En la investigación realizada por Bourricaud para entender qué significaba “ser indio”, se concluye que los criterios puramente raciales o étnicos eran insuficientes para definirlo. Hay, además, lo que él llamó un “criterio profesional”, en el cual el indio siempre ejercerá actividades que tengan poco prestigio, como labores agrícolas, pastoreo, pescadores, etc. (Barrig 2001: 20-22). Esto simbólicamente les adjudica una posición marginada. Entonces, dentro de la representación del indio en Peralta, encontramos este enmarcamiento profesional con actividades que, además, están en fuerte comunión con la naturaleza.

Sin embargo, la posición del indio con respecto a sus “actividades de poco prestigio” no es usada para menguar su imagen, sino más bien para adjudicarle su fortaleza. En la medida en que son trabajos físicos los que realiza, estos labran su cuerpo y le proporcionan belleza. El enorme esfuerzo desplegado se observa como una virtud en el cual se evidencia su fortaleza racial, a diferencia de las imágenes indigenistas en las cuales el indio aparece como una raza viciosa, débil. Asimismo, la cultura física es un rasgo apreciado también en la vanguardia, en donde la gimnasia era la actividad motriz necesaria asociada a la fuerza que impulsaba la modernidad¹⁸. Se puede plantear, de este modo, una relación entre la actividad física desplegada por el indio y la gimnasia valorada por los vanguardistas. No obstante, mientras este último se realiza artificialmente en un espacio concebido para este propósito, el trabajo del indio es casi “connatural” a su ser y le permite imbricarse íntimamente con la naturaleza. Así, se marca de todos modos la distinción entre “lo indio” y “lo occidental”.

El trabajo también funciona en relación a la belleza, dentro de una racionalidad acorde con el contexto social, cultural y económico representado. Según Pierre Bourdieu, existe una valoración ética y estética en base a los intereses de cada grupo social que, además, propicia criterios de distinción con respecto a otros. Esta racionalidad no es necesariamente lógica, sino depende de las necesidades de adaptación y de la

¹⁸ Por ejemplo, en el artículo de Manuel A. Seoanne, “La emoción deportiva” (Boletín Tititkaka T.2, número XXIX) se pregunta lo siguiente: “¿Acaso no se advierte en la emoción deportiva un signo de la época, un reflejo natural y lógico de los lineamientos de la sociedad actual y el fulgor más vivaz del estado de la conciencia humana?”. Se realizará un análisis más detallado de este valor vanguardista en el capítulo IV de la tesis.

construcción del inconsciente. Bordieu subraya que la valoración del objeto amado está sujeta a un mercado simbólico donde las personas deben conseguir el mejor “producto” que le reporte mayores beneficios. Así, criterios dentro del contexto mediterráneo como la mujer pura, virgen, recatada, callada, pasiva son esenciales para aumentar el capital simbólico (el honor, por ejemplo) del hombre. En tanto, criterios como el trabajo, la fortaleza física, la vitalidad son cualidades que representan un buen partido dentro del contexto del mundo indígena, ya que significa la supervivencia y mejor desarrollo en un ambiente hostil como es el Altiplano.

Estas cualidades serían apreciadas por todas las clases bajas (también adjudicadas a “lo indígena”), según Bordieu, en donde las necesidades fomentan una racionalidad que no desliga lo estético de lo funcional. De modo que lo útil es bello. En cambio, las clases pudientes (o en nuestro contexto, adjudicadas a “lo occidental”), como tienen comodidad económica y disponen de tiempo, pueden dedicarse a la contemplación estética sin apremios por buscarle alguna funcionalidad. Esto genera la distinción en la noción de belleza y son las bases de ese Ethos que se opone al occidental y aristocrático que observa a la mujer como objeto de contemplación puramente estético (la musa romántica). Esta perspectiva de la mujer idolatrada la convierte en un objeto en tanto mercancía que debe ser apreciada dentro del mercado de bienes simbólicos. Mientras que la mujer en la clase baja e indígena debe tener un papel participativo necesario para el mantenimiento del hogar, una mujer pasiva, por más bella que sea, es un estorbo que no se puede mantener. Debido al papel activo de la mujer indígena, las relaciones entre géneros no son tan marcadas como en la tradición mediterránea. Por lo general, el papel dominante lo/a tiene quien mayor esfuerzo realice. Un ejemplo podría ser el caso de las “Paseñas”, mujeres bolivianas que controlan toda la economía del hogar y las actividades del esposo. Son realmente matriarcales, de modo que sus parejas van detrás de ellas cuando caminan y deben pedir permiso si desean algún capricho, como tomar bebidas alcohólicas o bailar.

Otro poema importante para deslindar al indio/a en Peralta lo constituye “balsas matinales”:

Brotan el alvéolo de la mañana
i se echan a templar las cuerdas de las ondas
tensas de alegres barcarolas

Como un tropel de indios desnudos
p a r t e n
abriendo zanjás de silencio

Los estandartes de las velas
sacuden el polvo del día

El indio balsero Martín
AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS
mientras el sol desde su aeronave
arroja bombas de magnesio

Desde la conchaperla nítida de una nube
se desgrana un racimo de gaviotas

En pleno lago

son 20 lanchas piratas

que se llevan al pueblo en sus motores

Lejos ha quedado el distrito

i la playa

d e b r u c e s s o b r e l o s v i e n t o s

La Cecilia

la Juana

la Santusa

Llevan las aguas del corazón
entre hondonadas i neveras
i se van por la pampa deshojada
c o n l a s ó r b i t a s v a c í a s

SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS

En este poema, se siguen manteniendo las descripciones animistas del paisaje que están en consonancia con las labores cotidianas de los indios. Además, se genera la sensación atmosférica del altiplano, llena de oxígeno: “Brotan del alvéolo de la mañana” (1), y con un sol potente: “mientras el sol desde su aeronave / arroja bombas

de magnesio” (11-12)¹⁹. El tratamiento que se le da al “indio” es bastante particular, ya que se comparan las “alegres barcarolas” (3) con “un tropel de indios desnudos” (4). Este símil cosifica a los indios. Además, se los animaliza al anteponerse el sustantivo “tropel” y el adjetivo “desnudos”. En un solo verso puede observarse, de esta manera, cómo hay un tratamiento despectivo con respecto al “ser indio”, a la vez que sirve como estrategia discursiva para imbricarlo más con los elementos, “naturalizarlo”, en oposición a lo “civilizado”. Sin embargo, esto cambia en el verso 9 cuando aparece “El indio balseiro Martín”, el cual ya posee nombre propio y, además, ejerce control sobre su medio natural: “AZOTA EL ESPINAZO DE LAS AGUAS” (10). Encontramos, en el primer caso, entonces, la generalización despectiva del indio; mientras, en el segundo, se personifica a un solo indio, se lo individualiza; en este sentido, tenemos una metonimia. Sobre estos fenómenos, Dorian Espezúa advierte:

Quando se habla de indigenismo se cae en dos errores. El primero es la generalización porque nos referimos a un concepto cambiante aplicado a diversos segmentos de lo real que coexisten en un determinado tiempo y espacio, además generalizamos nuestra percepción asumiendo la del otro. El segundo es la especificidad que intenta hacer prevalecer una verdad, un segmento de lo real que abarque la totalidad (metonimia) en un discurso realista estructurado por la lengua. La categoría indio es transicional en una sociedad en la que la movilidad social es continua (72)

Así, el indio balseiro Martín representa a todos los indios del altiplano, el cual les confiere ciertos rasgos típicos profesionales como ser pescador y bregar en las aguas con desnudo. El “criterio profesional” del que hablaba Bourricaud nuevamente concede la clasificación de “ser indio”; en tanto, la generalización adjudica el carácter de ser natural, animalizado. No obstante, no se genera una total *esencialización* del indio, ya que el nombre propio le otorga individualización y no permite que funcione totalmente como el prototipo del indio.

En el verso 15, sucede una ruptura en el ritmo, al crearse mayor velocidad, las imágenes contemplativas del paisaje desaparecen a la vez que el carácter lúdico se pierde para imprimir cierto dramatismo. La disposición de los versos de técnica vanguardista ayuda a crear esta dinámica, ya que empiezan a desordenarse, extenderse, dejar espacios en blanco:

¹⁹ Recordemos que el Sol es bastante fuerte en la sierra del Perú por la altura. Por otra parte, el magnesio es un elemento químico de color blanco.

Son 20 lanchas piratas

que se llevan al pueblo en sus motores
Lejos ha quedado el distrito
i la playa (15-18)

El cambio léxico de “alegres barcarolas” (3) a “lanchas piratas” es muy interesante para observar cómo la modernidad se presenta como ruptura del tranquilo cuadro pastoril y rural en la que se desenvolvían las barcarolas con “Los estandartes de las velas” (7). Tenemos entonces bien marcada una oposición entre un elemento de la tradición y otro de la modernidad que se presenta como desequilibrante. Lo extraño es que, a nivel formal, en las descripciones impresionistas del paisaje, sí se logra imbricar, gracias a la metáfora vanguardista, elementos de lo moderno, por ejemplo, en los versos 11 y 12 antes mencionados²⁰.

Los versos 19–27 presentan una situación bastante enigmática, en la cual aparecen unas mujeres que reconocemos como indígenas por la anteposición del artículo antes del nombre, de uso coloquial y que presta mayor familiaridad al tratamiento:

de bruces sobre los vientos

La Cecilia

la Juana

la Santusa

Llevan las aguas del corazón
entre hondonadas y neveras
i se van por la pampa deshojada
con las órbitas vacías

SE HA IDO LA MAÑANA PRENDIDA DE LAS VELAS

(19-27)

Estas mujeres parece que tuvieran el rol de conservar “las aguas del corazón”, lo cual se opondría a las aguas del lago en donde las lanchas piratas “se llevan al pueblo en sus motores” (16). El cuadro se presenta dramático y estas mujeres tienen la misión de llevar la tradición (en el corazón) a pesar de la irrupción de la modernidad.

²⁰ Esto es observado por Cynthia Vich.

En este poema observamos, en resumen, una imagen del indio en la cual se le adjudica un nombre propio. Las mujeres tienen un tratamiento coloquial gracias a la anteposición del artículo que permite reconocerlas dentro de un ámbito cotidiano. Esto es un cambio importante, ya que se opone a la solemnidad con que debería ser tratada una musa del modernismo y permite la apertura, según Jorge Cornejo Polar (2003), de un uso coloquial del lenguaje. Estas mujeres, a su vez, tienen la función de proteger “las aguas del corazón” frente a la irrupción de la modernidad. En este sentido, juegan un papel activo dentro de la comunidad. Debemos observar también el uso magistral de las grafías para imprimirle un cambio de ritmo e insertar el dramatismo en el poema. Esto se registra en el desorden de los versos, el uso de mayúsculas, el alargamiento de las palabras, los espacios en blanco. Además de esta técnica vanguardista, se utiliza la metáfora para imbricar, a nivel formal, elementos de la naturaleza con lo moderno.

Hasta el momento, hemos observado poemas que tienden al paisajismo y a la descripción de un indio más o menos acartonado en la percepción indigenista. Tal vez por esto Alberto Tauro, en su tesis *La poesía indigenista de Alejandro Peralta* (1931), concluye que *Ande* es un libro con ningún compromiso social, mientras que *El Kollao* sí muestra la denuncia explícita de la condición indígena, por lo tanto, sería el polo opuesto. Cynthia Vich, por su parte, cuestiona este análisis y proporciona dos poemas (“el indio Antonio”, “el kolloi” y “andinismo”) en los cuales, si bien no existe una denuncia explícita, sí hay un compromiso social donde, metafóricamente, se narra la condición de pobreza en que viven los indios (2000: 117–123). Para el interés de este capítulo, voy a limitarme al primer poema, “el indio Antonio”, ya que encierra en su representación una búsqueda de mayor empatía con lo indígena.

El indio Antonio

Ha venido el indio Antonio
con el habla triturada i los ojos como candelas

EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DEL SOL

Las palabras le quemán los oídos
i en la crepitación de sus dientes
brincan los besos de la muerta

A n o c h e
envuelta en sus harapos de bayeta
la Francisca se retorció como un resorte
mientras el granizo apedreaba la puna

i la vela de sebo

corría a gritos por el cuarto

Desde el vértice de las tapias
aullará el perro al arenal del cielo

De las cuevas de los cerros
los indios sacarán ruidos como culebras
para amarrar a la muerta

Hacia el sur corta el aire una fuga de buhos
i un incendio de alcohol tras de las pircas
prende fogatas de alaridos

A rastras sobre las pajas

la noche ronda el caserío

Desde el título mismo del poema se marca la condición racial del personaje; esta es una estrategia que busca, a la vez, la empatía con este sector al cual representa el personaje, pero también que se le reconozca como tal por parte del público lector. No tendría el mismo efecto llamarlo simplemente como “Antonio”, pues lo importante para el poeta es revelar una condición mísera de todo un grupo social marginal a partir de este individuo reconocido como un indio. De este modo, se genera una metonimia: la situación particular es un duelo, pero este es acrecentado por crudas condiciones compartidas por la generalidad de los indios, como el clima hostil de la puna y la pobreza extrema en que viven.

El dolor del indio Antonio se resalta a través de una experiencia sinestésica en el cual están implicados casi todos los sentidos: la vista (“los ojos como candelas”), el oído, el tacto y el gusto: “Las palabras le **queman** los **oídos** / i en la crepitación de sus dientes / brincan los **besos** de la muerta” (4-6) [negritas mío]. Esta experiencia del dolor tiene un carácter inefable (“con el habla triturada”), por lo cual solo quedan las expresiones sin significado: “c o r r í a a **g r i t o s** p o r e l c u a r t o” (12), “**aullará** el perro al arenal del cielo” (14), “los indios sacarán **rujidos** como culebras” (16), “prende fogatas de **alaridos**” (20). [negritas mío]

De este modo, la naturaleza genera un “diálogo” con el hombre para representar y acrecentar el dolor, allí donde la comunicación humana falla y la desolación es

absoluta. Se percibe, entonces, un cuadro no solo de duelo, sino de un duelo producto del desamparo y la injusticia, de la falta de voz. La correspondencia con la naturaleza muestra nuevamente una visión animista relacionada con el indio, en el cual existen algunos elementos simbólicos relacionados con la “mala suerte” o la muerte. Por ejemplo, el aullar del perro (se dice que los perros aúllan cuando ven el alma), los búhos (animal de mal agüero), las culebras (temidas, ya que representan la muerte), los cerros (entradas al Uku pacha o mundo de abajo). Recordemos también que casi toda la desgracia sucede en la noche, el día apenas se insinúa en el verso 3 y es opacado por la sombra del indio Antonio: “EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DEL SOL”. Al final, la penumbra se acentúa rápidamente junto con los seres nocturnos como los búhos. Al contrario de lo que sucedía en los poemas anteriormente analizados, donde el sol era predominante y había un sentido lúdico del paisaje, acá se ha tratado de hacer énfasis en el panorama de dolor que tiene su correspondencia climatológica y temporal (la noche). Hay otros elementos que marcan la pobreza de estos indios, por ejemplo, “los harapos de bayeta” que usa “la Francisca” o “la vela de sebo” (material más barato para fabricarlo).

Como bien señala Cynthia Vich, la metáfora vanguardista sirve para construir un cuadro precario en el que viven los indios y realizar una denuncia social. (2000: 121). En este sentido, también se juega con la extensión de los versos para marcar un efecto visual (verso 12), con el uso de mayúsculas para enfatizar las sombras (verso 3), con los espacios en blanco para marcar una mayor soledad o un transcurrir lento de la noche (los dos últimos versos). Es así como la apropiación de la técnica vanguardista se integra perfectamente a la representación del dolor para causar mayor efecto en los lectores.

Haciendo una síntesis de todo lo expuesto anteriormente, puedo decir que observamos un tratamiento general del indígena con descripciones en las cuales este se halla en fuerte relación con el paisaje (“Cristales del ande”); donde se usa simplemente el referente general “indio” (“chozas del medio día”); luego se usa tanto el término “indio”, como la adjudicación de un nombre propio para insertarlo en labores cotidianas y otorgarle un tratamiento coloquial (“balsas matinales”); y, finalmente, la descripción de un solo indio que representa la condición precaria en que vive todo su grupo social (“el indio Antonio”). De este modo, podemos observar la representación de “lo indio” desde una generalidad en la cual los personajes carecen de subjetividad y están en comunión con la naturaleza (animalizados), hasta que, con el indio Antonio, se lo

representa con mayor humanidad, cuyo desconuelo también es una interesante crítica a la situación del indio en general. En otros términos, los poemas de Alejandro Peralta cuyo tema es el indio oscilan entre la descripción paisajista donde el personaje indígena es parte de la naturaleza hasta la búsqueda de empatía que narran el dolor de un solo indio. Esto trae a colación nuevamente el problema de la definición del término “indio”.

Tanto en este como en los otros dos poemas analizados, he observado una postura animista del hombre hacia la naturaleza, de modo que los elementos se convierten en personajes activos como si estuvieran dotados de alma (Vich 2000: 122). Esta sirve como estrategia discursiva para caracterizar al indio y contraponerlo al hombre occidental, el cual estaría escindido de la naturaleza. En este sentido, se observa una complementariedad y un diálogo permanente que genera correlaciones entre las actividades del hombre y su entorno.

Por otra parte, si bien el indio debe afrontar un medio hostil y trabaja muy duro, no existe referencia a un sujeto dominante, como un capataz que abusa de la condición humilde del indígena. Parece como si la economía de estas comunidades fueran de autosostenimiento y libre de la imposición gamonal. En este sentido, no hay una intención de denuncia directa como sí la planteaba el indigenismo de entonces. En todo caso, existe la representación de la precariedad (“El indio Antonio”, por ejemplo, o “El Kolli”) y la hostilidad del medio que afrontan, pero no se concibe un grupo social responsable de esto.

Con respecto a la oposición entre modernidad y tradición, he observado una imbricación armónica a nivel de la metáfora vanguardista que expresarían el deseo del emisor por asumir la modernidad en un área rural. Cynthia Vich, al respecto, nos dice:

la construcción metafórica utiliza términos prototípicos del universo lingüístico vanguardista para referirse de una manera distinta (nueva, moderna) a la naturaleza y los personajes provincianos. Así, el tema indigenista se expresa desde una mirada que narra faenas cotidianas asociadas con la vida del campesino andino, dentro de una atmósfera ensoñadora que busca crear un espacio nuevo donde la vida urbana y la rural se fundan en plácida armonía (2000: 114).

Sin embargo, un poema como “balsas matinales” revelaría una tensión entre modernidad y tradición en la manera como es asumido por los pobladores indígenas, si bien es cierto que a nivel formal se imbrican elementos dispares. Se puede evidenciar, entonces, la tensión entre permanencia y reinención creativa de la tradición.

No existe diferencia marcada entre los géneros, como he advertido al comienzo del capítulo. En este sentido, la representación que homologa al indio/a funciona en los poemas analizados. Sobre todo en los dos primeros, se puede notar una gran similitud en las descripciones de las “vírgenes de las rocas” con “los fuertes indios pescadores”. No obstante, sí se nota una diferencia en cuanto al oficio que realizan: los hombres se dedican a la pesca, en tanto las mujeres se quedan en tierra para faenas como la preparación de los alimentos (“la kermesse nutricia”). Estas, a su vez, como en “balsas matinales”, también pueden resguardar la tradición que ha sido desestructurada por la modernidad de “las lanchas piratas”.

Si bien existe diferencia entre los oficios, no lo es así con respecto al esfuerzo desplegado. Hay una hipervaloración del trabajo que estaría en relación con una valoración estética. Es por esto que la representación del indio siempre enfatiza las labores realizadas, la fuerza física desplegada y la fortaleza de su cuerpo. En este sentido, se opone a la percepción contemplativa de la belleza pura occidental que marca, además, diferencias entre el hombre y la mujer²¹.

Con respecto al ámbito sexual, no existe mención. Esto es importante, ya que genera un vacío, algo no dicho. La sexualidad en la pareja indígena era un terreno donde los intelectuales de la época podían cimentar diferencias que tendían a la *esencialización* del indio y creaban diferencias con respecto a la sexualidad del hombre occidental. Esto servía también para fundar escisiones entre “lo bárbaro” asociado a la naturaleza y “lo civilizado”. En este sentido, los “indios” carecían de los rituales cultivados y exquisitos para cortejar a sus parejas; simplemente se “apareaban” como lo

²¹ Existe una visión idílica de la complementariedad de los sexos en el mundo andino que es apoyado incluso hasta el día de hoy. Por ejemplo, Billie-Jean Isbell (1976) plantea, a partir de una investigación en la comunidad de Chuschi, cómo se reproduce todavía el concepto dual o lo que llama “la otra mitad esencial” en la relación intergéneros. Este esquema se vería desplazado poco a poco por los valores machistas españoles (55). Esto sería tal vez una percepción del deseo de los intelectuales para contraponer “lo andino” con “lo occidental” que también se reproduce en Peralta. Allí vemos, en los poemas analizados, que las labores están repartidas más o menos equitativamente (pesca = hombres; labores tierra = mujeres) y no existe jerarquías marcadas. Pareciera como si hombre y mujer funcionaran como esas “mitades esenciales” que plantea Billie- Jean Isbell. Por otra parte, Maruja Barrig discute esta propuesta y la presenta como esencialista de las relaciones intergenéricas del mundo andino: “Junto con la idílica pureza de la vida de las montañas, perturbada por excursiones ajenas y contaminantes, las representaciones de la arcadia primigenia aluden al dualismo en la cosmovisión andina subrayando su complementariedad y eliminando el conflicto: los hombres y las mujeres son iguales; no son dos personas, son una sola. Ambos comparten las mismas tareas y gozan de los mismos privilegios; las mujeres se entronizan en la comunidad desde su manejo de las redes sociales”. (2001: 81). No obstante, finalmente, Barrig acepta que existe “un fuerte argumento que sustenta la complementariedad y la igualdad entre hombres y mujeres en la comunidad indígena [...] la realidad misma”. (86). En este sentido, afirma que son importantes para los pobladores andinos la familia nuclear y la red de parentesco que organizan la comunidad, aunque, al final, son los hombres quienes “detentan el poder y la autoridad comunal”. (86).

hacen algunos animales, como plantea Antero Peralta Basques en una tesis universitaria de la época: “el amor del indio se caracteriza por cierta impulsividad animal, i se acerca, por carecer de efusividad, a la forma de amor de los autistas graves” (Boletín Titikaka T.II, número 30). Más adelante, el mismo autor señala: “En tesis general podemos afirmar que el erotismo general del indio carece de todo refinamiento. Clasificándolo caería entre los llamados amores físicos (secos y ásperos) de que se ocupa Sthendal. El indio no reconoce preámbulos cuando se trata de posees a la hembra”.²²

Tanto el cuadro animista en el cual se inserta el indio, su relación estrecha con la naturaleza, el tratamiento general o la homologación de los géneros muestran el uso arquetípico de los indigenistas con respecto al “indio”. Sin embargo, el esfuerzo metonímico de empatía (el indio Antonio) y el tratamiento coloquial (“balsas matinales”) se observan como una asimilación mayor de ese otro al cual se lo quiere revalorar. Todo esto evidencia las tensiones en la gestión estética indigenista vanguardista de representar a un grupo social al cual no se pertenecía y cuyo discurso artístico tampoco iba dirigido a este sector.

²² La presentación que hace de este artículo la editorial de la revista es la siguiente: “El jugoso capítulo que enseguida insertamos, corresponde a la tercera parte de un libro de Peralta Basques, que estudia, amplia y documentadamente, el inquietante tema del Amor. Este libro fue presentado como tesis para optar el título de abogado en la Universidad de Arequipa; y mereció el honor de ser rechazado so capa de su excesiva libertad. Honra a Peralta la anécdota y dibuja con tono recio el carácter medioeval de ese instituto”. (Boletín Titikaka. T. 2, número 30). Es curioso advertir cómo se sustenta ideológicamente este texto, la cual escinde a nivel corporal al indio de los habitantes costeros y occidentales, y cómo es elogiado por una revista que, supuestamente, apoyaba “lo indígena”. Esto muestra claramente la posición de los indigenistas que intentaban entender a ese otro a partir de una racionalidad letrada.

Capítulo III:

La Antuca como imagen reivindicatoria de la mujer y del sujeto indígena

En el presente capítulo, voy a regresar al poema inicial con el cual había iniciado la tesis y que es el motivador de todo este trabajo de investigación. Me interesa elucidar el carácter de la protagonista, la Antuca, quien me parecía un personaje único dentro de todo el libro e, incluso, dentro de la producción poética de la vanguardia peruana. Primero, realizaré el análisis lo más detallado posible del poema, observando todos los elementos referidos. Se hallará, así, un universo creacionista que responde al deseo de hibridar lo moderno con la tradición andina, es decir, la puesta en escena del proyecto vanguardista indigenista. Luego, pasaré a enfocar mi análisis solo en la evolución de la protagonista a partir de tres instancias del psicoanálisis: el Ello, el Yo y el Superyó. Esto me servirá para demostrar desde esta teoría como se asume, finalmente, un ethos indígena como solución para armonizar el proyecto indigenista con la vanguardia a nivel del imaginario poético. Finalmente, a modo de conclusión del capítulo, observaré cómo dicha propuesta se articula al contexto reivindicacionista de la época y se opone a la tradición de la musa cortesana. En este sentido, la pastora florida es también la representación de la liberación de género asociada a valores modernos. Visto así, la Antuca encarna el ideal de progreso vanguardista que lucha desde las márgenes contra el capital simbólico de distinción de la burguesía.

La pastora florida

1. Los ojos golondrinas de la Antuca
2. se van a brincos sobre las quinuas
3. Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo
4. Picoteando el aire caramelo
5. evoluciona una escuadrilla
6. de aviones orfeonidas
7. Hacia las basílicas rojas
8. sube el sol a rezar el novenario
9. Sale el lago a mirar las sementeras
10. El croar de las ranas se punza en las espigas
11. Los ojos de la Antuca
12. se empolvan al pasar por los galpones

recurso decorativo, sino también aporta en la densidad de significado. De hecho, en la introducción de este trabajo, ya había observado como el poema se componía de cuatro momentos bien definidos: primero, la aparición de los ojos golondrinas que se van a brincos hasta la descripción del paisaje rural (versos 1-10); segundo, los ojos de la Antuca se empolvan por los galpones hasta que esta “latencia del mal” continúa sin resolución y va aumentando gradualmente hasta hacerse compulsivo: “Un kelluncho le brinca sobre los parietales” (versos 11-30); tercero, la resolución de esta latencia siniestra en el acto sexual mismo (versos 31-35); cuarto, la liberación de los ojos de la Antuca representada como un planeo apacible por las cabañas (versos 36-39).

Había referido también que era de suma importancia observar la metáfora “ojos golondrinas” desde el primer verso, ya que era clave para abordar la construcción del personaje femenino. Para empezar, existe una diferencia fundamental en otro tipo de variaciones en las cuales se marca el símil (“ojos como golondrinas” u “ojos de golondrinas”), puesto que en la figura “ojos golondrinas” se produce una conjunción de los términos que imprime una nueva naturaleza al órgano de la visión y, por lo tanto, le confiere un carácter íntimamente emparentado con el sustantivo que ha sido adjetivado. Así, las golondrinas son aves migratorias, con un planeo algo nervioso y bamboleante a ras del suelo. Es decir, vuelan en forma pendular y casi pareciera que rozan la superficie terrestre. No obstante, son aves que también planean elegantemente a gran altura, ya que son migratorias y se deslizan en bandadas numerosas. Lo particular de estas aves es que pueden desplazarse en campos o ciudades, e incluso es indiferente el lugar de procreación. En otras palabras, es una avecilla que transita y que marca el tiempo cíclico, ya que están asociadas a las estaciones primaverales.²³

En los primeros versos: “Los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinuas”, se observa que presentan un vuelo más bien nervioso, a ras de las quinuas, tienen más bien un carácter lúdico y se manifiestan como una ansiedad de estar aquí y allá. La mirada, por tanto, transita entre las chacras, es decir, en un espacio demarcado por el hombre en medio de la naturaleza. Asimismo, la quinua es un alimento desde épocas preincaicas y representa el sustento nutritivo del imperio incaico. Se puede observar, entonces, cómo desde la primera estrofa se plantea una síntesis entre

²³ Recordemos, por ejemplo, el uso simbólico de estas aves en Bécquer: “Volverán las oscuras golondrinas / en tu jardín sus nidos a colgar / y otra vez con sus alas en los cristales / jugando llamarán.” En este poema se retrata el sentido irreversible del tiempo. Además, las golondrinas marcaban el equinoccio de primavera y constituía la ocasión para desplegar los ritos de fecundidad en la China y los Celtas. Por otra parte, en la tradición romana antigua, era un ave consagrada a Isis y Venus, alegoría de la primavera. (Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 1958).

un animal que transita (que está aquí y allá), más emparentado con la tradición occidental, con un alimento oriundo de la sierra peruana. En otras palabras: puede decirse que desde estos primeros versos se ha condensado el proyecto indigenista vanguardista de insertar lo foráneo transitivo en la tradición autóctona.

El siguiente verso se puede considerar por sí mismo una estrofa, a modo de una rápida pincelada que retrata el cielo: “Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo”. Nuevamente, gracias a la metáfora vanguardista, se logra condensar un elemento simbólico de la modernidad (el petróleo, que es el combustible por excelencia de las maquinarias) dentro del ámbito natural. Este tipo de construcciones verbales suponen la creación de un espacio en el cual se pueden integrar elementos foráneos con un paisaje autóctono. Como manifiesta Cynthia Vich sobre este tipo de metáforas:

Metáforas de este tipo muestran un sujeto poético que, a la manera creacionista, se mueve en un universo producto de su intelecto y fantasía. Y es precisamente esta libertad metafórica la que le permite construir un espacio bastante artificial (en el sentido de ficcional, de imaginario), y por lo mismo muy revelador de los propósitos ideológicos subyacentes del texto. En este caso el sujeto poético (urbano y occidentalizado, pero de raíz andina) busca integrar los dos mundos que conoce para borrar así la clásica oposición excluyente entre el campo y la ciudad. De ahí que proyecte su visión positiva (y ante todo *deseante*) de la modernidad en el espacio rural o andino, el espacio de sus afectos. (112)

Además de la metáfora vanguardista, también se debe prestar atención al uso de la tipografía, es decir, el potencial gráfico de letras y números. El número 100, por ello, no es arbitrario, sino que es significativo ya que los ceros dibujan las nubes = globos de humo. Así, el combustible que permite el movimiento de las maquinarias también sirve de combustible para echar a volar las nubes. Otro dato adicional es que se retrata un cielo todavía oscuro (“Un cielo de petróleo”), a punto de amanecer, momento en que empiezan las labores en las áreas rurales.

En la tercera estrofa también se puede observar el sincretismo entre lo autóctono natural y lo foráneo *civilizado* o si se quiere, entre tradición y modernidad:

Picoteando el aire caramelo
Evoluciona una escuadrilla
De aviones orfeonidas (4-6)

Por un lado, se representan a los pájaros como si fueran “aviones orfeonidas”, por ello, tienen la facultad de volar, picotear y cantar (orfeonidas, de Orfeo). Se puede indagar más en el mito, en el sentido de que Orfeo es quien penetra en las tinieblas del

mundo de la muerte gracias a su canto, pero no logra rescatar a su musa. No obstante, la música de su lira y de su canto embelezan tanto a los seres terrenales como a los del inframundo (Hades y Perséfone), así como el canto de las avcillas penetra en todos los rincones, incluso en los lugares remotos y pretende rescatar eso que se ha olvidado bajo tierra. En este sentido, Orfeo tiene una voz que traspasa fronteras, incluso las de la muerte, o también, las del pasado. Así, la modernidad retratada en “aviones orfeonidas” se presenta como síntesis del presente y el pasado, es decir, una modernidad en conjunción con la tradición.

Otro elemento importante de la modernidad es la tecnología bélica y uno de los grandes inventos en este aspecto eran los aviones en escuadrillas que pasaban por las ciudades que iban a destruir. Nada causaba tanto temor como esta conformación; en contraposición, en la estrofa del poema, esta experiencia horrorosa se ha convertido en parte del paisaje apacible, ha sido asimilado a la naturaleza. Veamos esto analizando la estructura oracional de la estrofa. Observamos que el circunstancial de modo “picoteando el aire caramelo” ha sido antepuesto en el orden natural de la oración. Esta simple transposición, en vez de “Una escuadrilla de aviones orfeonidas evoluciona picoteando el aire caramelo”, es fundamental, ya que remarca que esta escuadrilla de aviones orfeonidas (referencia a la modernidad bélica y traumática) realiza una acción animal y placentera (referencia a la naturaleza). Es decir, la evolución es planteada como un proceso invertido con respecto al concepto tradicional de civilización. Esto supone una regresión a lo originalmente salvaje y precivilizatorio, pero a partir de la alusión a la modernidad.

Acá tenemos lo que Zizek podría ilustrar con la cinta de Moebius, es decir, el núcleo traumático que es causa retroactiva y que solo se puede entender en su efecto. Es decir, lo traumático de la modernidad (la guerra) aparece como un núcleo retroactivo que se explica a partir de sus efectos (es decir, su intromisión dentro de un ámbito incontaminado por esta modernidad). Entonces, el deseo es una vuelta a este ambiente “puro”, una regresión pero que ya contiene en sí misma su efecto. Lejos de constituir, entonces, un puro juego metafórico, se intenta representar el deseo de reivindicar un espacio autóctono como idóneo para contener –y evolucionar– lo moderno que perturba.

La siguiente estrofa muestra el sincretismo a nivel religioso con elementos claves:

Hacia las basílicas rojas
sube el sol a rezar el novenario

Sale el lago a mirar las sementeras
El croar de las ranas se punza en las espigas (7-10)

El Sol, divinidad incaica, es convertido en el sacerdote que reza el novenario. El cielo del alba, por otra parte, se asemeja a las basílicas rojas. La metáfora permite, en este caso, el sincretismo imaginario de las religiones en conflicto, lo cual constituye una experiencia traumática en la historia del Perú. Asimismo, se observa la desacralización de elementos míticos como el sol, que tienen un rol más bien lúdico y que lo acercan a la experiencia cotidiana del lector. Esto significaba otra actitud en el modo de asumir el mundo indígena diferente a la solemnidad y al sentido dramático del indigenismo más radical. (Vich: 115-116).

En concordancia con este análisis, también el lago, otra entidad venerada en el mundo andino, puede “mirar” las sementeras como si fuera un campesino. El lago es un espacio que es temido pero que a la vez significa un soporte para la vida de la comunidad. Aquí pueden habitar diferentes seres (sirenas que encantan a navegantes, el Amaru luego convertido en un descomunal toro, animales terribles, etc.) ya que lo insondable de sus aguas siempre se presenta como límite para la percepción humana. Pero también supone una fuerza que congrega a las personas, ya que alrededor de este lago se construye la ciudad de Puno. Se sabe que las aguas guardan el calor del día y mantienen una temperatura aceptable para los habitantes durante las horas más gélidas de la noche. Asimismo, provee de recursos ictiológicos, es decir, alimenta a los pobladores del altiplano. En este sentido, la personificación del lago supone un traer a las labores cotidianas el sentido mitológico, incognoscible que está siempre presente, que lo constituye desde siempre.

En otras palabras, y complementando la observación de Cynthia Vich, esta figura no solo representa un acercamiento de elementos míticos a la experiencia inmediata, sino que, a partir de este juego verbal, se introduce retroactivamente el elemento sagrado en lo cotidiano. Lejos de constituir una simple desacralización de los elementos de la tradición indígena acorde con un espíritu moderno, significa un juego en el cual se asienta en la subjetivación, retroactivamente, el elemento mítico que constituye el objeto. Así, el animismo observado no es producto solo de la técnica de la metáfora vanguardista que juega con ciertos elementos, sino que supone un traer al presente esa sustancia constitutiva del símbolo sagrado e insertarlo en el contexto de modernidad imaginaria. Así, se logra introducir lo *esencial* del pasado en el presente.

El último verso de esta estrofa: “El croar de las ranas se punza en las espigas” agrega al cuadro sonidos entrecruzados (el croar y las espigas en el viento) y lo aproximan a la experiencia cotidiana. La descripción sinestésica, entonces, retrata este animismo que lejos de constituir un desapego a la tradición, supone un arraigo en la modernidad.

Hasta acá, todo lo comentado del poema es un primer momento que establece casi un cuadro “impresionista” del espacio rural, presentado como apacible, alegre, matinal y descriptivo. El sincretismo imaginario cuaja en este contexto a nivel de la modernidad-tradición y de la religiosidad andina - occidental. La segunda parte del poema se abre nuevamente con la mención de nuestro personaje central:

Los ojos de la Antuca
Se empolvan al pasar por los galpones (11-12)

Lo primero que se debe observar es una ligera pero significativa separación entre estos versos, justo en el momento en que lo siniestro empieza a manifestarse con el cambio de espacio poético y la situación del personaje. Zizek, siguiendo a Lacan, refiere que el sujeto se halla escindido debido a que nunca puede alcanzar el objeto de deseo (*petit object a*) que es, a su vez, su reverso constitutivo. Si es que el objeto a fuera develado, entonces el universo simbólico se desintegraría. Esto es representado a partir de la fórmula lacaniana S-a. Este objeto a es comparable con lo Real, o sea, lo que no puede ser simbolizado, lo que resiste la subjetivación-simbolización, pero que es como la sombra del sujeto. Este constituye la otredad absoluta que produce, al emerger, el borramiento del sujeto, la “afánisis”, es decir, este objeto es un objeto siniestro (Zizek: 54-57). Justamente, la representación de la escisión del sujeto a partir del objeto de deseo no simbolizable puede ser observada con la mayor distancia (mínima pero constitutiva) entre los versos 11 y 12. Esta brecha produce un cambio en relación con la Antuca: la experiencia inefable del objeto de deseo siniestro.

El espacio en donde se desenvuelve esta segunda parte es importante para el análisis de este cambio. Obsérvese que los ojos “se empolvan al pasar por los galpones”. El galpón, según las acepciones de la Real Academia Española, puede ser una “casa grande de una planta”, un “departamento que se destinaba a los esclavos en las haciendas de América” o, simplemente, un “cobertizo grande”. Es decir, el espacio gravita entre lo rural y lo urbano. Es, a la vez, un espacio de lo siniestro²⁴, en la medida

²⁴ Para Freud es lo familiar que de pronto adquiere una dimensión extraña (de desconocido) que nos perturba. Cabe recordar acá que Jesús Gonzáles Requena interpretaba la experiencia de lo Real como este

en que al estar destinada a esclavos o animales, representa el lugar donde se instala la otredad. De este modo, el galpón es ese espacio dentro del territorio del patrón que no está controlado y constituye un eslabón traumático entre lo natural y lo civilizado en la medida en que es construido para recluir (contener) a la “barbarie”. Es siniestro porque es familiar (al estar dentro de las posesiones del patrón) pero, a la vez, desconocido y temido. Por otra parte, en la RAE, es curioso observar que el significado que se brinda para “galponero” es “rústico, grosero, zafio”, o sea, tiene una acepción despectiva y puede calificar a una persona que no está “civilizada”. Es por este motivo que los ojos de la Antuca se “empolvan” al pasar por este lugar, es decir, los ojos ya no están solo abiertos a la pura exterioridad candorosa del paisaje, sino que son obligados a empañarse y esto conlleva a virar la mirada hacia el interior y buscar eso que perturba.

En concordancia con esta experiencia siniestra, aparece la mención a las campanadas que provienen de la capilla del pueblo:

Ha guturado la campana
El asma tatarabuena del pueblo

Din Don Diiin Don (13-15)

Con el verbo “ha guturado” se denota el desgaste del sonido de esta campana cuya “voz” ya no constituye un sonido reconocible dentro de un significado explícito, sino que es un puro significante repetido casi *ad infinitum*, en un tiempo cíclico que va desgastando sus ecos. Encontramos acá la instancia del Superyó en esa “voz” gutural de las campanadas del pueblo (Din Don Diiin Doon), la cual representa al mandato del catolicismo de asistir a Misa, es decir, de seguir con un ritual que entraña la práctica y asunción de una ideología religiosa impuesta. La guturalidad de las campanadas no permite que el sujeto comprenda claramente el Mandato; este rasgo es importante, ya que “el superyó es una Ley en la medida en que no está integrada en el universo simbólico del sujeto, en la medida en que su función como orden incomprensible, sin sentido, traumático, incomensurable con respecto a la riqueza psicológica de las actitudes afectivas del sujeto, manifiesta una suerte de ‘neutralidad malevolente’ dirigida hacia el sujeto, indiferente a sus empatías y temores.” (Zizek 2003: 37). Así, el superyó se presenta como una ley caprichosa, enloquecida, que lanza órdenes sin sentido y que el sujeto, al realizarlas, se siente cada vez con mayor deuda y más

contacto con lo siniestro, es decir, para Requena sí era posible el contacto con este ámbito no simbolizable. (Requena, curso dictado en la Maestría de Estudios Culturales de la PUCP, 2008, sobre psicoanálisis y cine).

culpable en la medida en que no sabe qué es lo que se quiere de él, cuáles son las demandas sociales, qué es lo que se espera que sea y haga. El superyó es represivo, asfixiante: “Ha guturado la campana / **el asma tatarabuela del pueblo**” (subrayado mío).

Por otra parte, la imagen de la campana que contiene en su voz “el asma tatarabuela del pueblo” puede verse como una causa – efecto entre el mandato católico (en la imagen de la campana) y la asfixia del pueblo (en la imagen del asma). No obstante, la metáfora no marca esta secuencia lógica causa – efecto, es decir, no manifiesta que las campanadas **producen** “el asma tatarabuela del pueblo”. Lo que se describe es, más bien, lo contrario: la guturación de esta campana **manifiesta / expone / es producido por** el “asma tatarabuela del pueblo”. La explicación a esta aparente inversión lógica la podemos encontrar en el análisis de la causa retroactiva que realiza Slavoj Žižek con respecto al núcleo traumático:

Esta paradoja del trauma *qua* causa que no preexiste a sus efectos sino que es retroactivamente “postulada” por ellos entraña un tipo de bucle temporal: *es a través de su “repetición”, a través de sus ecos dentro de la estructura significante, como la causa se convierte retroactivamente en lo que siempre-ya era*. En otras palabras, un enfoque directo falla necesariamente: si tratamos de aprehender el trauma directamente, sin tener en cuenta sus efectos posteriores, nos quedamos con un *factum brutum* sin sentido (2003: 53)

Es así como la ideología católica impuesta en el mundo indígena y que funciona como núcleo traumático incomprensible solo puede ser expuesto “*a través de sus ecos dentro de la estructura significante*”. En otras palabras, es solo a través del efecto (“el asma tatarabuela del pueblo”) como se puede manifestar la causa como síntoma (trauma) y que constituye, a su vez, “la causa ausente de lo simbólico” (Žižek 2003: 51). Así, esta imposición incomprensible de una religión foránea se manifiesta como una perturbación del orden simbólico (en la asfixia producto del asma) y que, además, resulta como constitutiva de esta nueva conformación de la realidad autóctona.

Se puede plantear incluso un paralelo de este trauma con la que sufre un niño que escucha el coito parental tras la puerta del dormitorio. Los gemidos emitidos por el padre y/o la madre le pueden parecer que uno de ellos está agrediendo al otro, lo está asfixiando²⁵. El niño no entiende esta escena (trauma) pero sí entiende lo que oye y es

²⁵ Una escena que utiliza esta referencia de la asfixia en el coito parental lo observamos en el análisis que Slavoj Žižek hace de la película *Blue velvet* de David Lynch. En una escena se observa cómo se encuentran los tres personajes centrales: Dorothy y Frank construyen una representación sadomasoquista

así como queda este dato impreso en el inconsciente. Luego, este trauma se manifiesta posteriormente como perturbaciones y solo se puede observar a partir del efecto. Así, es constitutivo del sujeto. Por eso Zizek dice: “lo que llamamos “sujeto” puede emerger solamente dentro de la estructura de la sobredeterminación, es decir, en ese círculo vicioso en el que la causa misma es (presu)puesta por sus efectos.” (54). Y de aquí, llegamos nuevamente a la definición del matema lacaniano sobre el sujeto expuesto líneas arriba: “El sujeto es estrictamente correlativo de este real *qua* causa: $S - a$.” (54).

Volviendo al análisis del poema, se puede ver que esta causa retroactiva se inserta también en las labores más cotidianas y rurales: “-como tijeras de trasquila / se ha hundido en el vellón de las ovejas”; sin embargo, esta intromisión se presenta como cansada, casi extinguida y este rasgo es crucial para poder entender cómo el sujeto femenino se desenvuelve al liberarse de este superyó católico traumático. Estos versos denotan una especie de *interespacio* entre la ética católica tradicional y un nuevo tipo de ethos asociado a valores liberales y modernos. Justamente, ese trasquilamiento funciona como *impasse* para una nueva naturaleza de la protagonista que está en búsqueda de desarraigarse de esa voz del superyó católico:

Pobre Antuquita
 Todo el día detrás de la majada
 Hecha un ovillo sobre las piedras
 se ha ido tan lejos (18-21)

El primer verso de esta estrofa es llamativo porque supone la voz poética que lamenta la condición de la pastora. Además, ya no son los ojos de la pastora los elementos representativos de su condición de sujeto, sino es ella misma. Esa aflicción mostrada por la voz poética “Pobre Antuquita” es una voz que se identifica también con el superyó católico. Es decir, tanto la protagonista como la voz que la representa sienten la inminencia de eso siniestro que amenaza la integridad **corporal** (no solo sus ojos) de la pastora. Pero mientras que para la protagonista significa liberación, para esa voz poética significa un desastre en el sentido moral y físico²⁶. Por otra parte, se marca una

para Jeffrey, quien está “escondido” en un armario, viendo lo que sucede. De pronto, Frank se coloca una máscara de oxígeno y respira dificultosamente, imitando el sonido del placer. Así, se esconde, en este caso, la impotencia del padre que no puede tener una erección y suple el acto sexual con la teatralización de lo que el niño imagina cuando escucha el coito parental. (2003: 180-187)

²⁶ Por eso no se debe confundir, en la interpretación, lo que la voz poética expresa con el desenvolvimiento de la protagonista. Así, Juan Zevallos manifiesta que la Antuca parece ser forzada por el Silvico a tener sexo (Introducción hecha por Luis Fernando Chueca para *Ande El Kollao*. Lima: PUCP,

oposición entre su condición material (pobre, pastora, trabajadora) y una nueva condición espiritual que va desarrollando como *impasse* abierto desde la estrofa anterior (-como tijeras de trasquila / se ha hundido en el vellón de las ovejas). Así, la posición de “ovillo sobre las piedras” denota un envolverse sobre sí misma, volverse introspectiva, para manifestarse como un ser etéreo (ovillo de lana) que contrasta con la materialidad que la sustenta (las piedras).

Esta característica nuevamente le permite, esta vez de modo corporal, desplazarse lejos, continuando con su búsqueda desde su espacio interior (su mirada) hasta su espacio exterior: “se ha ido tan lejos”. De este modo, el trasquilamiento producido por la voz del superyó católico supone, en su agonía (“el asma tatarabuela del pueblo”), el surgimiento de una nueva materialidad constitutiva del sujeto: la pastora se rehace a partir de esa materia prima (la lana trasquilada) en un ovillo cuya condición es distinta a su origen.

Obsérvese también que se está usando un elemento que proveía a las mujeres burguesas una ocupación casera: tejer²⁷. Se puede, entonces sugerir que la intromisión de la voz del superyó católico en el ámbito rural –proveer de lana trasquilada- resulta en un acto fallido, ya que la interpretación de esta materia prima supone un objetivo diferente: constituye a un sujeto que reconstruye una moral distinta, que no se asimila a los valores foráneos²⁸. Por otra parte, debemos percatarnos de que el mayor espaciado entre los versos de esta estrofa también es significativo, ya que denota este irse tan lejos por parte de la pastora, que supone también una escisión en la constitución del sujeto.

2006, p. 13.). En efecto, si prestamos atención a la voz poética, la interpretación debería ir por ese lado, pero si deslindamos de esta voz a la protagonista, nuestra interpretación accede a retratar un sujeto vanguardista que se libera a partir de ese acto sexual como sujeto activo.

²⁷ En el Boletín Titikaka II, número XXIX, abril de 1929, se menciona un relato de María Rosa Gonzáles, “El caso de Blanca Luz”, que retrata el ámbito de las labores femeninas ciudadinas: “En tardes, después de almuerzo, nos encerrábamos a coser apresuradamente los trapitos que cubrirían sus carnes suaves [de las niñas del hogar]. ¡Y qué placer hundir la cara en esas camisitas deliciosas que mi cariño había perfumado!”. Así, la labor del tejido era típica de las mujeres de bien en los círculos burgueses, ya que el encierro que suponía garantizaba la protección del honor patriarcal. Una cuestión curiosa es el hecho de que también, en este cuento, la protagonista se hace ovillo como una manera de hacerse inmune al entorno insoportable de represión, en este caso, la autoridad masculina: “Necesitaba hacerme ovillo para resistirlo”. Así mismo, Anne Higonnet (2000) manifiesta: “Desde comienzos del siglo [XIX] hasta su finalización, el tipo más representado de trabajo femenino es la costura” (328). Esta observación es para el contexto europeo; no obstante, debemos recordar que el Perú copiaba también estos modelos para autorrepresentarse como país moderno.

²⁸ Acá la lectura puede utilizar la categoría de la heterogeneidad propuesta por Antonio Cornejo Polar (1996), que es lo que escapa al sincretismo armónico de dos tradiciones conflictuadas, es el resto que no puede ser asimilado en esta conjunción.

La siguiente estrofa sigue desarrollando la evolución de la pastora florida y “eso siniestro” que asomaba en los versos 11 – 12 (“Los ojos de la Antuca / se empolvan al pasar por los galpones”) va emergiendo como una fuerza libidinal imparable:

Se va a quedar en media pampa
 Acorralada entre los cerros
 El barro de los fangos
 Ha ensuciado el camino bengala de sus ojos
 Para qué habrá ido sola al pastoreo
 Con tantos duraznos abridores
 I las caderas reventonas
 Tiene la boca llena de tierra quemante
 Un kelluncho le brinca sobre los parietales (22-30)

Percatémonos de cómo la pastora-ovillo ha llegado hasta media pampa. Este espacio ofrece solo una aparente libertad, ya que, a pesar de sus inmensas extensiones, nuestro personaje se haya “acorralada entre los cerros”. En otras palabras, las condiciones materiales (como su trabajo, que ofrece aparente libertad) circunscriben a la pastora a un ámbito local, las fronteras se constituyen como límites insalvables. No obstante, el tiempo verbal en que se presenta esta observación no es en presente, sino en futuro, como una advertencia o predicción: “Se **va a quedar**”. Así, la voz poética predice una situación en función de una postura moral, es decir, dicha aseveración funciona como forma de llamada de atención, como una especie de anhelo de justicia moralista frente al desarraigo espiritual de la pastora florida. Esto se ve evidenciado más aún en el verso 26: “Para qué habrá ido sola al pastoreo”. En este caso, la protagonista debería estar en peligro debido a que no está acompañada. La celosía de la moral burguesa, entonces, falla para controlar a este sujeto que se está desbordando en un ámbito no civilizado, no controlado por las campanas del pueblo, ese ámbito de lo bárbaro²⁹.

Además, lo siniestro se manifiesta como el progresivo enceguecimiento anunciado desde los primeros versos de esta segunda parte (versos 10 y 11), que producen esta posición de ovillo del sujeto (introspectiva): “El barro de los fangos / ha ensuciado el camino bengala de sus ojos”. En otras palabras, la sujeción material de la pastora, encerrada entre los cerros, desestabiliza su mirada que antes era limpia y rebosante de alegría. Es curiosa cómo una de las acepciones para “bengala” en la RAE

²⁹ Recordemos cómo se controlaba el desborde de la sexualidad juvenil en las jóvenes bajo la moral burguesa. Para este fin, se inventaron una serie de artilugios como las celosías, rejas que impedían incluso que los jóvenes se vieran. También tenemos aparatos más horripilantes como los cinturones de castidad. Las “jóvenes de buena familia”, además, no podían salir solas a las calles. Para mayor información véase Oliart (2007: 626) y Denegri (2004: 424).

aparte de “luz de bengala” es “rota”. Así, se puede interpretar esta mirada también como brecha abierta sobre la realidad. Esta observación se relaciona con la liberación de la pastora (quiere mirar más allá de) a partir de la experiencia sexual de su cuerpo.

Es así como, frente a esta asfixia material, la pastora cuenta “con tantos duraznos abridores / i las caderas reventonas”. El sentido del primer verso “con tantos duraznos abridores” es un tanto oscuro, ya que parece referirse a terceras personas que “abren duraznos”, es decir, en el sentido que estamos analizando el poema, jóvenes que desean abrir la fruta madura (símbolo de fertilidad). Esta interpretación está relacionada también con la imagen del pájaro que hurga en los árboles en busca de frutos. Se sabe que, ya sea al excretar o al arrojar al suelo los restos de sus comidas, las aves contribuyen con la fertilización de estas plantas, ya que las semillas son despojadas de las jugosas carnes que las guardaban. La otra interpretación posible y que contribuye también con el análisis del poema es que dichos “duraznos abridores” pertenezcan a la pastora florida, es decir, sea una metáfora de los senos, la zona corporal más parecida a duraznos. Así, se podría imaginar que sus senos abren el escote de la blusa debido a su desarrollo juvenil como si fueran frutas maduras desgajándose de sus cáscaras³⁰. Esta interpretación se asimila además con el siguiente verso: “i las caderas reventonas”.

Lo siguiente redonda en la condición de sexualidad fértil de la protagonista pero a un nivel más profundo y psicológico: “Tiene la boca llena de tierra quemante / Un kelluncho le brinca sobre los parietales”. La boca es la abertura por la que el alimento ingresa al interior del organismo, es decir, es una puerta entre lo exterior y lo interior en el sentido material. Pero ese orificio que permite ingresar lo orgánico, también devuelve a la exterioridad del individuo un producto intangible que, además, tiene una dimensión traumática: la voz³¹. De este modo, el hecho de que la pastora tenga “la boca llena de tierra quemante” connota la situación en la cual este sujeto tiene esta puerta de entrada-

³⁰ Esta interpretación también tiene similitud con algunas publicaciones hechas en el Boletín Titikaka, lo cual evidenciaría también tópicos de la época para representar la juventud reproductiva. Por ejemplo, en el cuento “Andina” de Ernesto More, describe a una muchacha indígena de este modo: “Sus senos henchidos debajo del corpiño bordado parecían esas frutas que revientan por los cerones bien trenzados” (BT. II, núm. XXV, diciembre de 1928).

³¹ Véase la dimensión traumática de la voz en la explicación de Slavoj Zizek en su documental *The pervert's guide to cinema 1, 2, 3* (Fiennes 2006). En este, Zizek, a partir de varias películas, demuestra que la voz es una especie de objeto autónomo que sale de nuestro interior y que a veces dice lo que no queremos decir o que no somos conscientes de lo que hablamos. El ejemplo más ilustrativo es *El gran dictador*, en donde Chaplin imita el discurso de Hitler que se pierde (o es la continuación) en puras interjecciones, es decir, pura cadena significante. En *Las metástasis del goce* (2003), Zizek analiza también “la memoria mecánica”, categoría propuesta por Hegel, el cual también constituye “un abandono del espíritu”, es decir, un recitado de memoria de palabras sin sentido. (77). Esto podría también elucidar el concepto de la dimensión traumática de la voz.

salida taponada, además, con un elemento que remite a la fertilidad (la pachamama o Madre Tierra en los mitos andinos) y que es un llamado puramente **físico** a ser copulada frente a lo inefable del deseo: “La mujer que está en el lugar del goce no puede hablar de él”³².

Por otra parte, la compulsión al goce sexual se va incrementando a partir de la imagen siguiente: “Un kelluncho le brinca sobre los parietales”. El Kelluncho³³ es la denominación en aymara para el cernícalo, una pequeña ave de presa muy parecida al halcón. En este caso, el acto de brincar ya no es de simple alborozo y curiosidad, sino que ha sido convertido en saltos compulsivos, incluso desgarradores (el kelluncho tiene garras) sobre los parietales, es decir, la pastora no solo carece del habla producto de la “tierra quemante”, sino también del pensamiento: ella está expuesta a la pura exterioridad física en el deseo carnal. La compulsión del llamado al sexo se representa como la repetición sin sentido de una acción (el brinco) por parte de este kelluncho que la puede devorar si es que no accede a su pedido³⁴.

En esta segunda parte del poema, hemos observado cómo se ha desarrollado el sentimiento de lo siniestro que cegaba a la pastora (“Los ojos de la Antuca / se empolvan al pasar por los galpones”) y se ha desarrollado como una fuerza libidinal incontenible, el deseo femenino siempre esquivo e impredecible, que escapa física y psicológicamente del llamado del superyó católico (las campanadas de la capilla). Así, se opone el espacio de lo “civilizado” con el espacio de lo “bárbaro”, en el cual es posible la liberación del Ello. La tercera parte, el momento del acto sexual mismo, es el siguiente:

Bajo un Kolli pordiosero

³² Esta reflexión pertenece a Jesús Gonzáles Requena, el cual planteaba, a diferencia de Lacan, que la mujer sí existe. Ella se localiza en el lugar del ser, pero para entregarse al goce necesita un hombre que se la inflinja y que la sujete para que ella no caiga en el vacío, no se desintegre frente a la experiencia de lo Real. En este sentido, existe contacto con lo Real en el Goce. Es curioso, además, que estas afirmaciones salgan de una conferencia sobre *Los pájaros* de Hitchcock, en la cual los pájaros representaban el caos que desestructura el orden civilizatorio del hombre (Conferencia “Cine y psicoanálisis” brindado por la Maestría de Estudios Culturales de la PUCP, 2009). Sobre esta observación volveremos después en nuestro análisis.

³³ En quechua lo encontramos como *Killinchu*. Además, en un poema publicado en BT. II, núm. XXV, diciembre de 1928, encontré un poema que guarda similitud en la figura de este pájaro con la actitud activa del amante hacia el amado: “¿Cuándo será el día / que mi amor kelluncho / picoteé / el ameno kañihual de tus carnes?” (“Maliquita” de Dante Nava).

³⁴ En la película *Casanova* de Federico Fellini (1976) también encontramos la figura de un ave que funciona como la compulsión del sexo. El protagonista, Casanova, siempre concurre a sus aventuras sexuales con un reloj de madera. Cada vez que realiza el acto sexual, emerge un pájaro del interior de este mecanismo (alusión al pene) una y otra vez, cantando monótonamente, lo cual sugiere la condición de *automatón* del amante que penetra a la mujer como simple objeto de deseo. Por eso, al final, Casanova solo puede amar a su partenaire humano: una muñeca de madera que existe con la forma de su fantasía.

ha hecho acrobacias locas con el Silvico
en el trapecio de sus nervios

I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA (31-35)

Así como en el verso anterior aparecía un animal propio de la sierra peruana (kelluncho), ahora se usa la imagen de un árbol oriundo del altiplano (el kolli), el cual tiene una función protectora en su aparente postura de pordiosero, es decir, gacho, inclinado. Este se erige como el símbolo paterno del área rural y el calificativo “pordiosero” supone el arraigo a esa realidad material precaria, sin dejar de constituirse como un elemento que resguarda los cuerpos amantes y se opone a la voz del superyó católico (en oposición a las campanadas, el llamado a Misa). Así, se genera este espacio amoroso íntimo, que esconde ese acto *ilícito* de la moral del pueblo.

Los siguientes versos: “ha hecho acrobacias locas con el Silvico / en el trapecio de sus nervios” remite al símil con los deportes, los cuales eran referentes recurrentes en las vanguardias. El deporte representaba el vigor y vitalidad de lo nuevo en contraposición con lo vetusto y cansado de lo antiguo. Así, la relación sexual se presenta como si fuera una disciplina en el que están en juego los nuevos valores de la modernidad. Además, las “acrobacias locas” “en el “trapecio de sus nervios” nos sugiere que esta actividad se desarrolla fuera del ámbito de lo racional, ya que los movimientos están fuera de control, y el sistema nervioso en el cual juegan representa el instinto primordial y animal. Las reacciones de este sistema emergen como respuestas impulsivas que están al servicio de la sobrevivencia. Así, lo irracional lúdico (“acrobacias locas”) con lo instintivo (“en el trapecio de sus nervios”) proveen la imagen del sexo como acto apegado a la naturaleza, en oposición con lo “civilizado”. Es decir, a partir de la “barbarie” del acto primordial se construye una nueva identidad del sujeto femenino, la cual considera el sexo no como una actividad prohibida y traumática, sino como una función “natural” en la cual se entrelazan lo lúdico con lo instintivo. En el espacio de la “barbarie” es posible, entonces, que se vea el sexo desde una perspectiva pueril, en donde el Ello puede emerger en alianza con el superyó indígena (el Kolli)³⁵. Por eso, en vez de constreñir y hacer sentir culpa al sujeto que cede a su deseo (como en la tradición católica), este sujeto experimenta el sexo como liberación:

³⁵ Sobre esta idea volveremos más adelante, cuando se analice el substrato del ethos que sostiene a la pastora florida.

I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA (34-35)

Véase nuevamente cómo el recurso tipográfico es sumamente valioso para retratar el clímax sexual. Las mayúsculas, además de la mayor separación espacial entre palabras, connotan el goce pleno y liberador, como si fuera un grito que despojara al cuerpo de la dimensión traumática de la voz. Sajar las carnes³⁶, es decir, abrir heridas, cortar las carnes profundamente, remite también a ese goce que está más allá de la materialidad corporal y que “lanza” al sujeto más allá de sí mismo, o sea, más allá de sus condiciones materiales y psicológicas que lo ataban a un lugar: “I HAN HECHO CANTAR LA HONDA”. La experiencia copulatoria es también una experiencia espiritual y esto es lo esencial, ya que dicha experiencia no está sustentada en una relación amorosa entre la pastora y el Silvico, sino que surge a partir del simple juego de lo instintivo. En otras palabras, la pastora rechaza el juego del amor como artificio para posponer la cópula, lo cual representa el mecanismo civilizatorio, y se entrega al goce sexual puro, relacionado con lo “bárbaro”. De modo que este “CANTAR LA HONDA” celebratorio sirve de impulso para que la mirada de la pastora se eleve y trascienda lo local con su precariedad material:

Los ojos golondrinas de la Antuca
Se van
Planeando
Por las cabañas. . . (36-39)

Nuevamente la identidad del sujeto está marcada por su mirada, pero esta, ahora, es una mirada que planea, que se eleva y que se aleja. Observemos otra vez que la disposición de las palabras grafican esta experiencia liberadora.

El superyó indígena

Hasta acá, he tratado de analizar el poema observando todos los componentes que aparecen más o menos disgregados. Es hora, entonces, de ordenar el análisis en función de la evolución del sujeto femenino con el fin de deslindar el substrato

³⁶ Esta imagen de sajar la carne trae a la memoria una frase de Slavoj Žižek en el documental *The pervert's guide to cinema*: “el deseo es la herida de la realidad” (Fiennes 2006). En este sentido, se puede decir que lo real del deseo perturba la realidad constituida, la desestabiliza, pero que es parte fundamental de esta misma realidad. Para el caso de la pastora, estas heridas en las carnes libera justamente el deseo que antes se encontraba latente y perturbador, y que constituye, a partir de este avizoramiento hacia lo perturbador, la nueva identidad de nuestra protagonista.

discursivo que permite dicha representación. Desde ya podemos aventurar nuestra hipótesis con respecto a su naturaleza constitutiva: la pastora Antuca es un personaje construido desde el ethos indígena para constituir un sujeto que encarne los valores vanguardistas opuestos a una tradición hispánica.

En lo que sigue, trataré de explicar con mayor precisión dicha tesis, enfocándome en esa construcción del personaje a partir de la reivindicación de un ethos indígena. Será imprescindible, por este motivo, indagar un poco en las construcciones imaginarias de la mujer desde la tradición hispánica y oponerle al de la tradición indígena. Lo que me interesa en este aspecto es el sustento ideológico con el cual se construye la representación imaginaria de un sujeto indígena femenino. Relacionaré este proceso de evolución de la figura femenina de la pastora con las instancias del Ello, Yo y Superyó del psicoanálisis.

Volvamos, entonces, al análisis previo del poema, pero esta vez solo prestaremos atención a los cambios que se producen en el personaje. En los cuatro momentos diferenciados, nos percatamos de lo siguiente: En la primera fase, “los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinuas” (1-2); luego, en la segunda parte del poema, “Los ojos de la Antuca / se empolvan al pasar por los galpones” (11-12); posteriormente, en la tercera parte, toda la corporeidad de la pastora se identifica con el pájaro, es la totalidad a partir de la mirada:

Bajo un kolli pordiosero
ha hecho acrobacias locas con el Silvico
en el trapecio de sus nervios

**I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA (31-35)**

En la cuarta parte, nuevamente tenemos la referencia a “los ojos golondrinas de la Antuca” (verso 36) que constituyen a un nuevo sujeto liberado de la opresión material en la que vivía. A partir de estos cuatro momentos diferenciados, se puede observar una evolución del personaje que, finalmente, encarnará a un sujeto femenino con valores vanguardista-indigenistas.

En primer lugar, los ojos golondrinas de la primera parte denotan la instancia del Ello, en su pulsión lúdica por estar aquí y allá. Desde el inicio, entonces, se elabora a un sujeto que no está satisfecho en su localidad, es decir, encarna al sujeto de vanguardia como pura pulsionalidad que aún no cuaja en una liberación concreta:

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van a brincos sobre las quinuas

Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de humo

Picoteando el aire caramelo
evoluciona una escuadrilla
de aviones orfeonidas

Hacia las basílicas rojas
sube el sol a rezar el novenario
Sale el lago a mirar las sementeras
El croar de las ranas se punza en las espigas (1-10)

En este sentido, los “ojos golondrinas” suponen un sujeto que al estar aquí y allá, al convertirse en un ser deseante de mirada, de planeo y de ubicuidad, se convierte en la encarnación del espíritu vanguardista de la época, una actitud emparentada con el “ultraorbicismo” específicamente, en los términos que utiliza Manuel Pantigoso:

importante corriente o escuela contestataria, como hemos dicho, del ultraísmo, y más específicamente del llamado “indigenismo”, que su creador, Gamaliel Churata –viendo el mundo del ande desde adentro, es decir, en “indígena”- definiera dialécticamente como *‘Más allá de las órbitas estelares; es decir, ‘en acá’*”, para significar la unión o, mejor, la unidad del ser del hombre andino y del cosmos, del mundo de abajo y del mundo de arriba, de la semilla y del fruto, todo ello no en la retórica sino en la síntesis y en la estilización que están presentes –o se objetivan- en los límpidos espejos del lago sagrado desde donde surgió el mito de nuestros padres ancestrales³⁷. (1999: 128)

La ubicación espacial la constituye un retrato idílico de la naturaleza (representación de la tradición indígena), en la cual se ha insertado con éxito la modernidad. Además, se observaba cómo lo sagrado (religión católica) con lo profano (símbolos de la religiosidad indígena) conviven armónicamente. En esta construcción de lo espacial, tenemos entonces la elaboración del proyecto vanguardista indigenista al cual se refiere Cynthia Vich: “Se podría plantear entonces una comprensión bastante amplia del concepto de ‘indigenismo vanguardista’, definido como la actitud artística e intelectual que articulaba la tradición autóctona con el lenguaje y el espíritu de la modernidad occidental”. (2000: 57)

³⁷ Como el mismo Pantigoso (hijo) manifiesta, este término es tomado de la expresión “ultraorbica” que utilizara Churata para referirse al trabajo pictográfico de Manuel Pantigoso (padre). Más adelante, sintetizará esta propuesta: “el ultraorbicismo, es decir, la utopía ‘del allá en acá’” (140). En este sentido, se entiende dicha postura desde una perspectiva metafísica, en la cual los elementos del entorno determinan la creación poética. Bajo este enfoque, la expansión del deseo del vanguardista (cosmopolitismo) logra unirse armónicamente con el arraigo a lo local, “del allá en acá”, y, de este modo, se resuelve esta paradoja que en la vanguardia europea es antitética.

Dentro de este ámbito, la aparición de estos ojos golondrinas supone el deseo lúdico del personaje por experimentar la armonía imaginaria de tradiciones en conflicto. Se puede decir que la mirada de la pastora, en tanto instancia deseante, reconstruye idílicamente la realidad que no conciente una integración entre lo foráneo con lo autóctono. Sin embargo, como en toda construcción imaginaria, siempre van a existir fisuras por las cuales se filtra la realidad simbólica y que se presenta como agobiadora.

Pasamos, así, a la segunda parte del poema en el cual se presenta la siguiente versión del personaje:

Los ojos de la Antuca
se empolvan al pasar por los galpones

Ha guturado la campana
el asma tatarabuela del pueblo

Din Don Diiin Don

–como tijeras de trasquila
Se ha hundido en el vellón de las ovejas

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa
acorralada entre los cerros
El barro de los fangos
ha ensuciado el camino bengala de sus ojos
Para qué habrá ido sola al pastoreo
con tantos duraznos abridores
i las caderas reventonas
Tiene la boca llena de tierra quemante
Un kelluncho le brinca sobre los parietales (11-30)

Recordemos cómo la aparición de las campanadas se presentaba como símbolo de la voz del superyó católico, la cual intenta reprimir las pulsiones del Ello. En este sentido, la pastora se constituye como un sujeto escindido, es decir, sujeto puesto en su complejidad, con un reverso superyoico. En este aspecto, el síntoma (lo perturbador) aparece como parte integral de este sujeto; sin embargo, dicho síntoma (trauma) no

puede ser simbolizado porque supone lo Real. El objeto de deseo (a), así, es inalcanzable pero imprime coherencia ontológica al sujeto. Se llegaba de este modo al matema lacaniano: $S - a$.

Por esto es curioso cómo ha sido eliminado el calificativo “golondrinas” en esta parte, el cual simbolizaba al Ello, lo instintivo-pulsional. En este sentido, “los ojos de la Antuca” presentan una diferencia fundamental con respecto a “Los ojos **golondrinas** de la Antuca” (subrayado mío): la mirada ya no está para brincar, en un acto puramente lúdico; ahora, los “ojos de la Antuca” *miran* la realidad simbólica en su soporte del superyó católico, el cual es agobiador.

Así, se ha pasado, en esta segunda parte, a la instancia del superyó católico de la tradición hispánica que siempre ha tenido un arraigo traumático. Este superyó reprime al sujeto femenino y supone un control sobre la libido de la pastora. En consecuencia, sus probabilidades de desborde pulsional deben ser supervisados, domesticados, en suma, “civilizados”. Por eso es en este momento que el sentimiento de lo siniestro se manifiesta en tanto esa pulsión sexual se va desarrollando en nuestro personaje y supone un peligro permanente, una especie de anzuelo para “las bajas pasiones” de los hombres. El espacio alejado (la pampa) se convierte, así, en peligroso, ya que conviene en un desborde incontrolado de la mujer que traspasa los márgenes del recato femenino impuestos por la moral de la Iglesia.

Esta latencia del peligro se desarrolla en el espacio intermedio de los galpones entre lo civilizado y lo bárbaro (lugar del “otro” que amenaza *mi / nuestra* integridad) y tiene alcance hasta las pampas rodeadas por los cerros, en donde la pastora desarrolla su labor habitual. La voz del superyó católico persigue entonces a la pastora cada vez con menor éxito (“se inserta como tijeras de trasquila / en el vellón de las ovejas”) y funciona, en realidad, como *impasse* para darle una nueva naturaleza a la identidad del personaje. Es decir, en vez de constituirlo como un sujeto estable (producto de un ethos católico tradicional), lo vuelve etéreo (“Hecha un ovillo sobre las piedras / se ha ido tan lejos”) como una especie de causa – efecto traumático. Podríamos decir, también, que el trauma de la implantación del catolicismo en el medio indígena no cuaja como proyecto organizador de la realidad, antes bien, supone una reelaboración de un sujeto autóctono al margen de / pero generado por esa implantación foránea. Esto es lo que Antonio Cornejo Polar llama la heterogeneidad:

contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, [la heterogeneidad] no intenta

sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino –al contrario- que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y –hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas. (1996: 841)

A pesar, entonces, de este ethos hispánico católico tradicional, encarnado también en el llamado de atención de la voz poética, la pastora adquiere una nueva condición etérea, no completa, descentrada, que supone la asimilación de valores modernos (de vanguardia). Recordemos, en este punto, la frase de Marx para retratar esa ruptura con una tradición que daba completitud al sujeto y que suponía el paso a la modernidad: “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

De este modo, la pastora, ser evanescente, se reconfigura a partir de una corporalidad también inestable, descrita a borbotones, fragmentada. Así, nuevamente se hace referencia a sus ojos embarrados por el barro de los caminos (ya que los caminos no son precisos), a sus “caderas reventonas”, a los senos (“duraznos abridores”), a su boca que no profiere ya palabra (es decir, falta de significado, de estructura simbólica en su nueva condición) y a sus parietales castigados con la pulsión sexual. El sujeto es descompuesto y es necesaria una reelaboración que le otorgue cierta coherencia ontológica.

Para ello, en la tercera parte, recurre a la construcción de su identidad a partir de un ethos indígena que supone una oposición a la postura moralista hispánica, ya que concede como *deber* la realización del acto sexual, es decir, se presenta otra voz de superyó que puede adoptar la inicial pulsión del Ello de la pastora³⁸. Esto es sumamente importante, ya que, a partir de la adopción de este ethos indígena que no puede ser asimilado / domesticado / imbricado por el ethos hispánico (o sea, lo heterogéneo), se propone la condición de la modernidad (entendida como superación de este ethos tradicional, católico) que quería adoptar la vanguardia. Estamos, entonces, en el ámbito del Superyó-Ello:

Bajo un kolli pordiosero
ha hecho acrobacias locas con el Silvico
en el trapecio de sus nervios

**I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA (40-43)**

³⁸ Por eso, la referencia a elementos autóctonos no es gratuita. Tanto el Kelluncho, el kolli como la honda simbolizan un retorno a este ethos indígena, en donde la sexualidad no es reprimida, sino alentada.

En esta parte, se puede observar esta reconstitución de la pastora que marca una diferencia con el sujeto burgués en tanto “reprime sus deseos inconscientes por medio de las prohibiciones internalizadas y, como resultado de ello, su autocontrol le permite dominar su “espontaneidad” libidinal (Zizek 2003: 31). En este aspecto, el yo, la instancia racional del sujeto, se presenta como un mediador entre el Ello y el Superyó. Sin embargo, se observa dentro de la teoría de Freud una “desublimación represiva” que es, aparentemente, contradictoria con este esquema: el yo regresiona al inconsciente (Ello), pero no para liberarnos de las presiones del orden social, sino para adherirse a las demandas del superyó. Así, la ley se presenta como el Mandato de “¡goza!”. (31). No obstante, para que esto funcione, se necesita que la voz del superyó católico (emparentado con una ética burguesa) se troque en una ley de carácter más laico, menos sólido y unificador (en el sentido de dar coherencia y completitud a un sujeto totalmente centrado), es decir, una ley más emparentada con el sentido de vida moderna y liberal. Aunque parezca contradictorio, se adopta, así, el ethos indígena.

Este gozar la sexualidad permitido por esta nueva instancia del superyó/Ello, establece una *ars sexualis* frente a una *sciencia sexualis* alentada por la tradición católica represiva³⁹. Es decir, el ethos indígena adoptado cuaja, en este sentido, como sustento del proyecto modernizador de la vanguardia indigenista y no supone una incoherencia en la construcción de una nueva identidad que aliance lo foráneo con lo autóctono. Lo opuesto más bien es esto *foráneo antiguo*, que no ha logrado establecerse armónicamente en un contexto indígena y que debe desterrarse en pro de lo nuevo, lo novedoso. Es decir, imaginariamente, se construye el deseo de que la implantación de la modernidad en este contexto no sea de carácter traumático como lo fue el colonialismo hispánico pre-republicano. En este deseo están en juego las convergencias que propugnaba el vanguardismo-indigenismo y que iba a ser el germen de una nueva identidad nacional: “la confluencia entre el proyecto de la vanguardia y del indigenismo en lo que respecta a la modernización [. . .] debía reordenar el discurso nacional. Ambos (vanguardia e indigenismo) tenían el propósito de desestructurar los valores que hasta el momento habían sustentado el concepto de nacionalidad.” (Vich 2003: 58-59)

Así, la pastora florida, finalmente, se presenta como liberada a partir de la consumación sexual (asunción de esta voz del superyó indígena) y se desenvuelve como

³⁹ Para mayor detalle de estos términos, ver: Michel Foucault (1995). De manera distinta, Fernando Mires (1998) denomina “ars amandi” al mecanismo usado en el amor cortés.

un sujeto que puede, al fin, traspasar esas fronteras que la ataban a su precaria condición material:

Los ojos golondrinas de la Antuca

se van

planeando

por las cabañas. . . (36-39)

La mirada es un planeo que sobrepasa las cabañas (espacio que enmarca la vida local) y, de este modo, esa realización del deseo vanguardista descrito por Pantigoso (ultraórbico) se instaura como una nueva constitución de la pastora. Tenemos, acá, la instancia del yo liberado, del control consciente, racional de la mirada por sobre los objetos. Por ello, esta recomposición de este sujeto supone la encarnación de esta nueva identidad nacional.

La encarnación del ethos indígena en la vanguardia

A continuación, observemos algunas conclusiones con respecto a esta propuesta vanguardista en “La pastora florida” que asimila el ethos indígena, síntoma de la heterogeneidad que no puede ser transculturada⁴⁰. A diferencia de la tradición hispánica cortesana, la relación amorosa se desacraliza a través del carácter lúdico que contiene la aposición “golondrinas”: “Los ojos golondrinas de la Antuca / se van a brincos sobre las quinuas” (1-2). Por otra parte, en “la Antuca”, lo que se ha transformado en pájaro son sus ojos, no ella misma. Esto le da un giro al papel que ella puede ejercer, ya que deja de convertirse en objeto para adquirir un rol activo. Ella usa sus “ojos golondrinas” para sí misma, son sus propios objetos de exploración y virtud; ella no es el pajarito-objeto de deseo del hombre, como sucede en tradiciones literarias anteriores, sobre todo en la imagen de mujer = paloma⁴¹. Aquí, por ejemplo, la distinción de “paloma” y “golondrina” en sus campos semánticos nos permite plantear diferencias fundamentales: “Paloma” = ternura, nido, maternidad, amanecer, arrullo, domesticable, símbolo de la

⁴⁰ La transculturación, noción empleada por Ángel Rama, es, más bien, la inclusión de una cultura subalterna a otra de poder y cómo se genera una mezcla opuesta al paradigma de civilización opuesto a barbarie, ya que dicho proceso no se convierte en una asimilación pasiva de la cultura subordinada, sino que también interfiere desde la periferia a la dominante. En cambio, la heterogeneidad es lo que no puede ser transculturado, lo que escapa a la integración y queda como un resto que resiste esta integración.

⁴¹ Por ejemplo, en un yaraví de Melgar encontramos estos versos: “Vuelve, que ya no puedo / Vivir sin tus cariños: / Vuelve mi palomita, / Vuelve a tu dulce nido” (“Vuelve, que ya no puedo”). Esta denominación de la mujer como paloma todavía la encontramos en muchas canciones contemporáneas, lo cual muestra que el amor cortés sobrevive en la ideología actual.

paz y de la fe cristiana (espíritu santo); “golondrina” = pájaro migratorio, atardecer, no domesticable. Entonces, la paloma se la asocia con un animal más bien pasivo, al servicio del hombre (lo domesticado), mientras que a la golondrina se la asocia con la libertad y actividad (lo salvaje).

La evidente connotación sexual se percibe desde el título del poema “La pastora florida”. El vocablo “desflorar” denotaba “desvirgar” o violar a una mujer. Incluso, este término era usado desde hace mucho; por ejemplo, en el siglo XVII encontramos, en el Archivo Departamental del Cusco, una acusación en contra de Gregorio León, donde se manifiesta esto: “las mugeres indias que fueron desfloradas por yndios” (Stavig 1996:17)⁴². Entonces la calificación de “florida” significaría aquí que la pastora es virgen todavía, que no ha sido “desflorada”. Las variables que tenemos, entonces, son: joven, soltera, virgen, mujer y pastora. Asimismo, se debe tener en cuenta que el calificativo de “florida” no es solo lo contrario a “desflorada”. Esta última designación se aplica a un objeto que, por intervención de un hombre, ha sido desvirgada, mientras que “florida” se confiere más bien al carácter identitario de la mujer como sujeto deseante, es decir, ella es la que se adjudica la característica mencionada. Esta actitud se opone a la concepción de “pureza” de la mujer romántica, cuya extensión natural era la frigidez, o sea, el retraso del despertar sexual para sobrevaluar dicho objeto de posesión burguesa⁴³.

Desde los primeros versos, la personalidad de la heroína se propone como fuera del modelo de lo que debería ser “la Dama”. “La Antuca” es una manera coloquial de llamarla que connota cariño o familiaridad. Por lo tanto, no es la Antuca un personaje sublimizado, antes bien se propone como una mujer más de la aldea, sin los fantasmas que rodean al amor cortesano.

Consecuentemente, la mirada del “yo poético” sobre la pastora es inverso a la mirada que realiza el poeta romántico (o el caballero representado) sobre su musa. Para ejemplificar cómo opera dicha inversión, me valdré del caso de Don Quijote de la Mancha. Don Quijote está “enamorado perdidamente” de su Dama, pero todos saben que la tal Dulcinea del Toboso no es sino una aldeana más. Es probable, inclusive, que el mismo Quijote lo sepa, pero prefiere creer que es una mujer *sui generis*. En el Quijote

⁴² Stavig (1996) estudia las relaciones de pareja que se establecen en el Altiplano actualmente. Nos dice que desde la moral indígena, no era una falta grave tener relaciones prematrimoniales con una mujer soltera adulta y que no afectaba el honor de la comunidad (1996: 19). Si los padres aceptaban a la pareja de la hija, entonces no prohibían esta relación: “La sociedad indígena aceptaba la experimentación sexual y la cohabitación prematrimoniales” (Stavig, 20), como sucedía con el “sirvinacuy” y el “tincunacuy”.

⁴³ Esta y otras características de la mujer en el romanticismo se pueden ver en Knibiehler (2000).

ocurre entonces esta sublimación de un objeto cotidiano que es colocado en el lugar de la Cosa imposible. La Antuca, en cambio, dentro de la representación poética, es un ser más bien emparentado con la Aldea a través de su oficio como pastora; y a la naturaleza, a través de sus ojos juguetones y la necesaria relación que debe tener con sus ovejas y el medio ambiente.

Dentro de la tradición hispanista, la Dama representa a la mujer como despojada de ese lado bárbaro y natural. Es la mujer “civilizada”, que vive dentro de la corte, en un entorno letrado y opulento, lejos de esa naturaleza que degrada. Por eso, las maneras de relacionarse deben ser también sofisticadas: cartas, recados, mensajes susurrados, empresas insólitas encomendadas a los caballeros, una educada forma de dirigirse a los demás de acuerdo a la posición social, basada en una serie de fórmulas que garantizan el “decoro, el tino y la discreción”. Por eso, es digno de duelo a muerte si la Dama fuera llamada “la Dulcinea”, por ejemplo, o si tan solo nos imagináramos que la susodicha hubiera estado de parranda con alguien llamado “el Silvico”. La Antuca, en cambio, representaría ese lado bárbaro y natural, no domado de la “condición inmanente de la mujer”, dentro de la tradición hispánica.

Sin embargo, la Antuca no es un personaje a la cual se le achaque una falta por ese comportamiento de libertad sexual. Tampoco se la describe como una pícara o prostituta, que, dentro de la ética hispanista serían las marginales que transgreden las reglas (como el caso de las tapadas o la Perricholi). No aparece un conflicto interior en la conciencia de este personaje, ni en el “yo poético” que debería enjuiciarla. Esto se explica porque la Antuca está representando un entorno que maneja otros registros éticos. De este modo, el mundo de “lo indígena” a la cual pertenece este personaje sería ese territorio donde el amor y el comportamiento sexual libre no es condenado para el poeta.

Se puede decir, por lo tanto, que a través de la Antuca se está representando un ethos de “lo indígena”. En tanto a la Antuca se la asocia con lo bárbaro, natural, salvaje dentro de los modelos occidentales, podemos decir que estas características son asumidas como positivas dentro del contexto de la vanguardia. En otras palabras, la oposición “civilización (positivo) / “naturaleza” (negativo) de la valoración occidental se ha trocado en la siguiente: “civilización (positiva, negativa)⁴⁴ / “naturaleza”

⁴⁴ Ya se ha visto cierta ambivalencia de la inserción de la modernidad en el ámbito andino, no solo en este poema, sino también en los otros anteriormente analizados. Es decir, la imbricación puede ser lúdica, pero tener un cariz traumático.

(positiva). De este modo, la condición natural no implica desvío o degradación, antes bien se propone como una manera de reivindicar a “lo indígena”.

Aparentemente, observemos que esta representación de “lo indígena” es una visión que mantiene los parámetros de distinción occidentales, ya que todavía se sostiene la oposición “lo occidental = civilización / lo indígena = naturaleza”, negando de esta forma, a nivel discursivo, la posibilidad de que “lo indígena” pueda tener una racionalidad propia, una manera de “ser civilizados” distinta a la manera occidental. No obstante, esto no refleja solo una simple transposición de estos valores occidentales civilizatorios; en realidad, hay una inversión de este concepto que permite ser a la Antuca un verdadero sujeto reivindicativo. La propuesta ideológica del poema es la valoración de la cultura andina asumida ya como energía civilizatoria que no escinde a la naturaleza de su seno, contrario a la idea de “civilizar lo indígena” como pretendían los indigenistas más tradicionales.

Por otra parte, el cambio de esta ética moderna a una pre-moderna encarnada en “lo indígena” se expresa a través de la asunción de la libido, que es asumida como natural y no trascendental. La libido, en este sentido, no se dirige a un objeto sublimizado. Por lo tanto, no se genera la paradoja de goce y castración. Al contrario, la libido se asume como una energía capaz de proporcionar libertad simbolizada en los “ojos-golondrinas” de la Antuca. Esta libertad del personaje solo puede ser entendida si concebimos la libido fuera del marco de la represión, en un medio natural donde se puede asumir la “inculpabilidad” del acto sexual. Por otro lado, el hecho de darle ojos a la mujer y despojarla del papel de reflejo del hombre, genera este cambio de posición ética. La mujer no se organiza como el “agujero negro” o la “Cosa-imposible” alrededor del cual el hombre estructura su deseo. Tampoco consiste en una simple inversión de los roles de género donde la Dama (Antuca) es la que debe complacer al Caballero (Silvico). El cambio de posición ética se produce en base al referente de “lo indígena”. De este modo, la Antuca representa toda una postura que se revela contra la imposición de lo instituido (la iglesia, la aldea, lógicamente asimilada al sistema hegemónico occidental) a través de la asunción de la libido como natural:

Pobre Antuquita

Todo el día detrás de la majada

Hecha un ovillo sobre las piedras

se ha ido tan lejos

Se va a quedar en media pampa
acorralada entre los cerros (18-23)

Frente a la represión de lo que se debe hacer (trabajar todo el día, o la institución del trabajo), la libertad de la Antuca es la libertad en la barbarie que escapa del malestar de la cultura, entendiéndolo como la Cultura occidental u occidentalizada (en el caso de su aldea). La valoración de “lo indígena” se da, entonces, en el cambio de estatuto de la mujer que regresa a “lo natural” y, de este modo, instituye una nueva percepción del mundo. De aquí que el símil con los pájaros y el espacio del campo amparados por el Kolli sean estratégicamente establecidos, puesto que representan el ámbito de lo pagano opuesto a lo urbano-domesticado⁴⁵. Esta “cultura” de lo salvaje es el anclaje de la liberación femenina:

Tiene la boca llena de tierra quemante
Un kelluncho le brinca sobre los parietales

Bajo un Kolli pordiosero
Ha hecho acrobacias locas con el Silvico
En el trapecio de sus nervios

I SE HAN SAJADO LAS CARNES
I HAN HECHO CANTAR LA HONDA
(29-35)

La libido reprimida es descrita asociada a la naturaleza (“tierra quemante”, un “kelluncho le brinca los parietales”). Frente a la inmovilidad relativa del trabajo de pastoreo “acorralada entre los cerros”, la libido le despierta las ansias de movimiento “acrobacias locas con el Silvico”. Lo importante es que esta libertad ganada a través del desfogue sexual, le permite una libertad más importante, a nivel espiritual (expresado además con mayúsculas). Este momento coital, orgásmico, es el momento clave a partir del cual la Antuca cambia su visión. Si antes sus ojos solo brincaban “sobre las quinuas”, pero no podían despegar y “El barro de los fangos /ha ensuciado el camino bengala de sus ojos”, ahora “los ojos golondrinas” pueden planear:

Los ojos golondrinas de la Antuca
se van
planeando

⁴⁵ Knibiehler (2000) dice que el “angelicismo” de la mujer es reforzado a la mitad del siglo XIX y su influencia escapa del espacio campestre, donde se producen los ritos paganos y se ven a los animales acoplarse libremente. (358).

por las cabañas. . .

La libertad del sujeto se ha consumado. Se podría decir que el orgasmo es la realización del sujeto que no podía estructurar su deseo, expresado a través de síntomas (brincar, el “camino bengala de sus ojos”). Sin embargo, el acto orgásmico no es la causa fundamental que debe explicar los síntomas. El sujeto no busca la relación amorosa como fin, sino que es esta consumación sexual la puerta hacia la verdadera realización del sujeto: la libertad plena, la libertad de la mirada: la liberación de género.

Esta reivindicación de “lo indígena” en la Antuca, visto en relación con el contexto de los años veinte, en realidad, reflejaría valores modernos como el deseo de expansión (no arraigo a un lugar) y el eclecticismo⁴⁶ (recordemos “el asma tatarabuela del pueblo”), la fuerza física, la recomposición de una tradición que aún está viva, la juventud, la capacidad de mirar más allá de nuestras fronteras (más allá de la aldea) y volar inspirados en un sentimiento cosmopolita (o *continentalista*, para usar la terminología de la época). Estos valores estaban sustentados por el discurso vanguardista y las ideas progresistas de entonces (socialismo) que se oponían a los valores de la cultura criolla hispanista. Es así que podemos concluir que la visión de la vanguardia asimila el ethos indígena porque encuentra en este el fundamento para construir discursivamente esa nueva identidad nacional moderna y progresista.

⁴⁶ Encinas, maestro de casi todo el grupo Orkopata, por ejemplo, influyó tremendamente con sus ideas eclécticas y de reivindicación al indio (referencia tomada de Tamayo, 1982). De modo que esta postura anticlerical se convirtió en el sentido común de los movimientos progresistas.

Capítulo IV

Representaciones socioculturales de la mujer

En este capítulo, en primer lugar, me propongo repasar cuál era el sustrato ideológico del siglo XIX que antecedió a la vanguardia, ya que se debe entender a qué tipo de representaciones femeninas exactamente se oponía la actitud subversiva⁴⁷ de la pastora florida, así como las bases socioculturales de los otros tipos de mujeres en *Ande* (la musa cortesana y la india). También, observaré cómo cambia la posición de la mujer como sujeto pasivo a uno con poder discursivo durante la transición del S. XIX al XX.

En segundo lugar, deberé realizar una descripción panorámica del Boletín Titikaka para estudiar cómo exactamente se representaban las ideas de la vanguardia indigenista y cómo se inserta la participación de la mujer en este contexto en particular. Para ello, observaré cómo influye el contexto progresista fomentado por Leguía en los años veinte, las ideas de izquierda política, las reformas educativas y las ideas de la vanguardia estética. La hipótesis es que toda esta base contextual colabora en la inserción de un discurso de género más igualitario (desde la instancia masculina) y la asunción del poder de la palabra por parte de las propias mujeres (desde la instancia femenina). Mi análisis, en este aspecto, se restringe solo al estudio de la revista publicada por el grupo Orkopata por la filiación de Alejandro Peralta con el Boletín y por cuestiones prácticas de los límites del estudio aquí propuestos.

La mujer burguesa

En esta sección del capítulo, describiré cuál era la concepción de la mujer para los grupos dominantes en el Perú, cuáles eran sus influencias foráneas y de qué modo se inserta esta imagen en el Romanticismo del S. XIX, predecesora de la vanguardia peruana. También, mencionaré la progresiva participación de la mujer en la vida pública a partir de 1850 y cómo, con las nuevas tendencias progresistas, va adquiriendo más protagonismo en la construcción de discursos de reivindicación social y de género.

⁴⁷ La diferencia entre transgresión y subversión es muy importante. Para Juan Carlos Ubilluz (2006), el primero supone una actitud cínica sin salir de la ley, es decir, el transgresivo “no cree” en esta ley pero no se da cuenta que su simulación es más verdadera que su postura “real”. El segundo, más bien, busca cambiar todo el sistema en el cual está basada la ley pública. Ya veremos que la diferencia entre la pastora florida (como personaje de ficción, claro) y otras heroínas (ficticias o reales) anteriores es que la primera es subversiva, mientras que las segundas son más bien transgresivas.

En el Perú, especialmente en la sociedad limeña y en otras ciudades donde se habían implantado prácticas sociales de la burguesía, se adopta, durante el siglo XIX, los valores católicos victorianos de Europa. Esto arraiga muy bien en nuestras tierras porque no se había desarrollado una ética protestante y porque el Estado estaba legitimado a partir de los valores cristianos. Recordemos que siglos antes se habían llevado a cabo ciertas reformas por Carlos III (Concilio de Trento) en las cuales se imponía la extirpación de idolatrías. En otras palabras, la base de esta ética católica había sido fundada desde la conquista y era concebida como indesligable del poder político.

Por ello, cuando en el S. XIX se extiende fuertemente por Europa la ética victoriana, los grupos de poder peruanos copian estos valores para poder distinguirse de otras clases “bárbaras”, aunque, aquí, esta asimilación no estuvo libre de resistencias por parte de las mismas clases burguesas. Por ejemplo, Francesca Denegri (2004a y 2004b) describe cómo, hasta mediados del S. XIX, era muy común el uso del manto y la saya por parte de las limeñas, que podían ser usadas de dos formas aparentemente contradictorias: por un lado, ocultaban las carnes femeninas no exponiéndolas a las tentaciones masculinas; así, se cumplía con los mandatos católicos; por otro lado, la saya, que ceñía el cuerpo, y el manto, que le proporcionaban anonimato, la propendían al placer y al jugueteo con cualquier hombre de la calle sin exponerse a perder el honor. Este doble perfil, de santa y profana, se mantiene como una manera de adaptación a la moral restrictiva católica y funciona como la ley que requiere su reverso superyoico (Zizek: 87-92). Es decir, esta ley no puede funcionar sin que coexista como elemento complementario y constituyente, el otro lado obscuro que le dé su coherencia ontológica. Así, tenemos la lógica de la transgresión, es decir, se contraviene la normativa social soterradamente, dentro de la misma ley impuesta (en este caso, la ley masculina católica).

De este rasgo en la moral de las mujeres tal vez provenga también la imagen del amor cortés que se encuentra en algunos personajes femeninos literarios de Palma. Este autor nos cuenta que muchas jóvenes ponían como obstáculos insalvables para concretar una relación sexual la mención a la santa devoción que tenían con la Iglesia (Oliart: 622). De este modo, las ordalías del amor cortés europeo medieval, basadas en acciones épicas impuestas a los caballeros en la sociedad limeña del S. XIX se transforman en la apelación a valores católicos, más insalvables aún. Ricardo Palma construye sus relatos a partir de la tradición satírica de la Colonia y la imagen de la tapada proporciona

diferentes anécdotas cómicos de esa mujer que, sin salir de las reglas de la sociedad moralista limeña, puede desplegar su sensualidad ante cualquier peatón bien dispuesto. Si bien pareciera que esta mujer tenía libertad de acción, no subvertía el poder hegemónico, antes bien “el atuendo conciliaba dos exigencias personales en permanente conflicto: la del amor y la del honor” (Denegri 2004a: 80). De esta manera, la tapada representa a la mujer colonial, la cual todavía es objeto caprichoso que mira y elige, pero tiene que esconderse bajo su manto y pronunciar el discurso del deseo del hombre.

La moda de la vestimenta femenina es una manera de observar materialmente cómo se negocia la sexualidad de la mujer a partir de la instancia de poder masculino y cómo evolucionan las reglas de conducta impuestas. Así, la tapada es poco a poco desterrada en su uso, pero no en la huella que imprime en la moralidad de las limeñas. Para 1860, este tipo de vestimenta queda casi completamente desterrada y es reemplazada por el miriñaque. El proceso modernizador propone unos códigos de conducta de la burguesía europea que implican la adopción de una rígida moda parisina, la cual deja descubierto el rostro y despliega sobre el cuerpo de la mujer una complicada vestimenta, cuyo fin será constreñir y domesticar la sexualidad desplegada por la antigua saya⁴⁸. Es curioso observar cómo este proceso en el Perú fue contrario a lo que sucedió en Europa, en donde más bien, a comienzos del siglo XX, se cambian estos complicados atuendos a ropas más simples. Esto supone “una revolución cultural” que imprimirá una mayor libertad a las mujeres y un mayor control sobre su sexualidad en la alcoba matrimonial (Knibiehler: 346). La represión femenina limeña se extiende hasta pasado la mitad del siglo XX, cuando recién se instaura una moda más cómoda entre la burguesía.

Así es como cuaja, acorde con este rígido vestuario, a inicios del S. XX, la concepción del Romanticismo de la mujer pura y virginal en la sociedad acomodada de nuestras latitudes. Bajo este ideal, la mujer debe estar enclaustrada en su hogar, ser casi inmaterial, siempre enfermiza y delicada, ajena al trabajo público (el trabajo por excelencia es el de costurera). Por otra parte, se instaura como costumbre la asistencia a las misas, en donde el discurso religioso constantemente escinde la identidad femenina de la masculina. También las escuelas juegan un papel preponderante en la formación de la belleza “virginal” del hogar, conminando a las mujeres a adoptar costumbres más

⁴⁸ Todo este cambio en la moda y su significado en el cuerpo femenino lo podemos consultar con más detalle en Oliart, 2004.

rígidas. Este discurso se difunde también por los medios, la literatura y el arte en general (Denegri 2004a: 430).

Es preciso diferenciar que los discursos tendían a una progresiva y rápida “angelización” de la mujer conforme a un modelo de mujer victoriana, mientras que, en la vida cotidiana, muchas mujeres no asumían este modelo impuesto debido a que, entre muchas razones, “el modelo de familia nuclear sobre el que estaba basado el modelo de conducta femenina burgués no arraigaría en el país sino hasta bien entrado el siglo XX.” (Denegri 2004b: 432)⁴⁹. Nuevamente, debemos recordar cómo juega el reverso superyoico de este discurso: en el plano oficial (las misas, la prensa, la escuela) la mujer debe ser como Santa Rosa de Lima; en el plano de lo no dicho, de lo obscuro, este discurso se sustenta justamente en la transgresión a esta ley (recordemos la imagen de la Perricholi).

A su vez, este discurso sobre la mujer casta servía como elemento simbólico de distinción que evitaba la democratización. Se genera, así, toda una ciencia de la identidad de “la mujer de bien”, en la cual se complican los detalles, la moda, el ajuar, la sexualidad. El placer corporal, de este modo, es como el terreno no explorado, el lugar de mayor valía (el himen no perforado), pero que constantemente se trata de no abordarlo directamente (el lugar vacío en la teoría de Lacan, lo Real insoportable que sustenta al amor cortés). No obstante, es inevitable que este lugar inviolable cumpla su función de madre, pero para explicar el alumbramiento, se recurre a una serie de mitos que intentan evitar la causa traumática de este (el coito parental). Así, surgen diferentes variantes del “sin pecado concebido”, como el mito de la cigüeña que trae al bebé, la col que produce niños en su interior, etc. y que siguen vigentes incluso hoy en día.

Así, la imbricación del poder eclesiástico con el poder político dispara los discursos sobre la mujer del Romanticismo europeo que es adoptado como capital simbólico por la élite oligárquica. Al respecto, Barrig dice lo siguiente: “La “decencia” - un término que para la aristocracia implicó antes que un valor moral, un principio de clase- fue un requisito de inscripción para los sectores medios. Ser “gente decente” fue una condición excluyente que contuvo la emergencia social” (1979: 25). En este sentido, el valor simbólico de la virginidad femenina procura esta “decencia” y guarda el honor masculino. Esto asienta, entonces, una estructura social y política basada en antiguos valores que no poseen “los arribistas” que van acaparando poder económico.

⁴⁹ En este caso, Denegri (2004a) cita a Mannarelli, 2001.

Todo esto es posible gracias al gobierno civilista liberal de Manuel Pardo, quien, como representante de la oligarquía exportadora, apuesta por la ciencia, el progreso y el ingreso de capital extranjero, es decir, se copian los modelos de desarrollo europeo y toda la distinción cultural y social que va adjuntada a estos.

En la literatura, el romanticismo peruano dura aproximadamente tres décadas (1850-1880)⁵⁰ y está en relación con las representaciones del imaginario civilizatorio en la sociedad peruana. El espacio inocuo de lo literario permite a las mujeres la participación en la producción estética, las cuales podían actuar dentro del marco de las reglas y dogmas impuestos para, progresivamente, con la apropiación del discurso público, ir ingresando como sujetos activos en temas educativos, políticos o sociales. Así, una primera generación de mujeres ilustradas la constituyen Mercedes Cabello, Juana Manuela Gorriti y Teresa Gonzáles de Fanning, quienes no cuestionan la naturalización de los roles de género, pero logran ingresar al mundo bohemio de la época, que antes era patrimonio exclusivo de los hombres. Son famosas, por ejemplo, las reuniones que realizaba en su casa Gorriti en la década de 1860 y que congregaba a la intelectualidad limeña. También, logran insertarse estas voces femeninas en revistas importantes como *El Ateneo de Lima* (1885-1899), *El Perú Ilustrado* (1887 – 1892) y *La Revista Social* (1885 – 1887). Asimismo, se propugna que el progreso debería tener mujeres educadas, ya que esto permitiría una mejor dirección en el hogar⁵¹. Con esta tendencia, Trinidad María Enríquez, en 1874, se convirtió en la primera abogada egresada de la Universidad San Antonio de Abad del Cusco. A partir de acá, las mujeres de la clase alta, poco a poco, irán ingresando a la educación superior⁵².

Luego de la Guerra del Pacífico, el escenario cambia y surge un grupo intelectual liderado por Gonzáles Prada, más insurgente, que propugnaba valores distintos a los del Romanticismo. Por ejemplo, el lenguaje empleado en la literatura debía ser más “viril”, y tratar temas de protesta social; en este sentido, debían dejarse de

⁵⁰ Denegri considera al prólogo de la novela *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861) de Luis Benjamín Cisneros como el manifiesto de la literatura romántica en el Perú (2004b: 49)⁵⁰. En este se plantea que la literatura debería tratar sobre temas sentimentales y hogareños, desvinculados de la conyuntura política y social.

⁵¹ Francesca Denegri proporciona un dato interesante. Menciona que en 1858, un sacerdote, Gonzáles Vigil, publica dos artículos en los cuales se propugnaba la importancia de la educación superior para las mujeres. A estos artículos ampliamente difundidos en la época, siguieron los de otros autores con las mismas ideas reivindicatorias. (2004b: 105)

⁵² Existe desacuerdo sobre este dato y otros consignados en Denegri (2004b: 162) con Barrig (1979). Esta última menciona que fue en 1908 cuando se autorizó el ingreso de las mujeres a las universidades y recién, en 1921, se gradúa la primera abogada peruana: Rosa Dominga Pérez Liendo (22-23). Se necesitaría investigar más sobre este tema.

lado el lenguaje feminizado y los famélicos personajes románticos. En otras palabras, la literatura, en esta etapa, vuelve a constituirse como un espacio de lo masculino, pero era demasiado tarde para que excluyera la participación activa de la mujer. El escenario político coincide con la subida al poder de Andrés Avelino Cáceres (1886), representante de la élite serrana. Esto es trascendental porque abre el camino para que el sector de poder andino pueda tener mayor representatividad en una nación que los había excluido. De este modo, una mujer como Clorinda Matto de Turner, de origen cusqueño, puede establecerse ese mismo año en la ciudad de Lima y arrogarse una participación pública influyente: escribió guiones de teatro, inauguró sus propias veladas artísticas, publicó dos novelas que trataban sobre los conflictos sociales entre mistis e indígenas, y editaba el periódico cacerista *Los Andes*. (Denegri 2004b: 212).

Esta apertura a la producción de la escritora solo duró hasta 1895, época en que Nicolás de Piérola derroca a Cáceres y vuelve a instalar el poder oligárquico costeño. Clorinda Matto de Turner tuvo una mayor intromisión política y social que Cabello, Gorriti o Fanning y su producción literaria aborda el espacio de la sierra. Sus heroínas no luchan por su marido, su amante o por deslindar sus complicaciones hogareñas, sino por toda su comunidad. No obstante, sus personajes femeninos todavía se enmarcan en el paradigma de mujer católica y muestran una maternalidad espiritual (por ejemplo, en la relación de patrona con siervos), es decir, todavía la cualidad afectiva es sobredimensionada, lo que otorga una relación con la imagen de la Virgen María. Otro aspecto relacionado con la literatura del romanticismo en Matto es la renuncia a sí mismas de sus heroínas (al igual que los personajes femeninos de Cabello y Gonzáles). De este modo, más que subvertir un orden impuesto, se apropian del lenguaje de poder hegemónico para poder gestionarlo adecuadamente en bien de la comunidad, ya que, moralmente, pueden ser superiores a los hombres.⁵³

Estos antecedentes, el Romanticismo y la apertura de la participación de la mujer en la producción literaria, así como el fervor político y social de la posguerra que propugnaba una vuelta al ámbito masculino de la literatura (con el gobierno de Cáceres, que, por primera vez, había representado al poder de la élite serrana), construyen un terreno fértil para la vanguardia cultural y política que ayudará a desmoronar el poder tradicional oligárquico. A inicios del S. XX, lo más interesante es que las principales ciudades del Perú (Huancayo, Arequipa, Puno, Trujillo, Cusco) empiezan a tener

⁵³ Todos estos datos han sido tomados de Denegri (2004b: 232-239).

participación no solo con el devenir del contexto peruano, sino mundial. Centros urbanos que habían estado marginados por la Capital generan dinámicas discursivas a través, sobre todo, de revistas y folletines⁵⁴, las cuales eran canjeadas intensamente con las de Lima, Latinonoamérica y Europa. El imaginario de modernidad impregnaba a los sectores sociales mesocráticos, si bien no participaban realmente de ella. No obstante, la construcción de mejores vías de comunicación (como el tren de Arequipa a Puno), la posibilidad de comunicarse vía correo postal, las novedades tecnológicas del avión, los carros, el cinema, la radio, promueven las dinámicas comunicativas a partir del ideal de progreso e inclusión social.

Es en este contexto de las primeras décadas del siglo XX en el cual se inserta la vanguardia peruana. La misma idea homogeneizadora de nación del grupo oligárquico decimonónico estableció brechas por las cuales empezaron a incluirse sectores sociales que habían sido dejados de lado a partir de la apropiación progresiva de las mismas herramientas que utilizaba este poder. Así, la clase media intelectual va ganando poder a partir del acceso a información y educación pública. Este mismo grupo se erige como representante de otros sectores populares, como los indígenas, obreros y campesinos. Las mujeres, al mismo tiempo, aprovechan la iniciativa de sus antecesoras del XIX para seguir con la reivindicación que les permita un mayor acceso a los servicios públicos y ganar espacios donde sus voces puedan ser escuchadas y valoradas.

Todo este fervor social produce un progresivo desmoronamiento del grupo de poder tradicional, afincado sobre todo en Lima, representante de una oligarquía netamente de la costa, que siempre había dado la espalda a otros sectores bajo una concepción racista, clasista y machista. En 1919, con la subida a la presidencia de Leguía y su proyecto modernizador de su “Patria Nueva”, se cambia el panorama nacional y permite que el poder mesocrático se afiance y genere proyectos políticos reivindicatorios, como el antiimperialismo aprista y el socialismo de Mariátegui, en donde los excluidos pueden tener una activa participación política y, especialmente, ganar conciencia social. Asimismo, el acceso mayor a la universidad, que permite una difusión de bibliografía académica y literaria, genera la acumulación de capital simbólico, que será revertido en la publicación masiva de revistas culturales y políticas. Todo esto propició el surgimiento de tribunas desde las márgenes, en las cuales eran bienvenidos y **bienvenidas** todos aquellos/as que quisieran participar en la construcción

⁵⁴ Los estudios de este fenómeno vanguardista en las revistas se pueden revisar en Castañeda (1989), y Mendoca Telles y Klaus Muller (2000).

de ideologías y prácticas alternas a la hegemónica. Justamente, uno de estos espacios particulares y curiosos es el del vanguardismo indigenista puneño, que si bien daba prioridad a la problemática del indio, no excluyó del todo al sector femenino como sujeto de poder discursivo. El análisis siguiente se centrará en dicha participación de la mujer en el Boletín Titikaka. Mi intención es rastrear algunas huellas en “la realidad” contextual de lo que se pensaba que era y decía la mujer a partir de tres instancias: la educación, la política y el discurso que la imagina (o se auto-imagina). Con ello, se pretende explicar mejor el sustrato ideológico de la pastora florida como sujeto activo, y también la pervivencia de otros modelos que sustentan la visión tradicional de la india/o y la de la musa cortesana.

La mujer en el Boletín Titikaka

Frente a este imaginario de la identidad femenina en los círculos burgueses y aristocráticos de principios del S. XX, se opone un discurso que otorga un rol más activo a la mujer en los cambios políticos, sociales y culturales de aquella época. Existen algunos procesos que permiten generar estas representaciones de lo femenino, como son las reformas educativas, la fundación de revistas de avanzada y las doctrinas políticas de izquierda. En lo que sigue, se observará cómo se desarrollan estos cambios en el contexto peruano y cómo impacta en el grupo Orkopata a partir de las publicaciones hechas en el Boletín Titikaka⁵⁵.

La hipótesis que se maneja en esta parte del trabajo es que la Antuca, como representación de un sujeto femenino activo, se inspiró en los diferentes discursos reivindicativos de los años veinte en lucha con el poder hegemónico oligárquico y el sentido común burgués, los cuales fueron adoptados por el grupo Orkopata y se manifestaron en diferentes creaciones (ensayos, cuentos, poemas, reseñas). Este discurso *de avanzada*, además, tejió alianzas con lo autóctono indígena y encontró en este terreno un ethos que podía contraponerse al *status quo* criollo y burgués. Al mismo tiempo, observaré también la pervivencia de discursos más tradicionales, que enmarcan el papel de la mujer en un objeto pasivo o en la *esencialización* de la india. Esta

⁵⁵ Sería sumamente interesante observar los discursos reivindicatorios en varias revistas y publicaciones; sin embargo, esto excedería las pretensiones de este trabajo de investigación. Por eso es que nos remitimos solo a presentar un panorama de este proceso a partir de la observación de lo publicado en el Boletín Titikaka (1927-1930).

heterogeneidad supone, entonces, el sustrato de las representaciones diversas que también hallamos en el poemario *Ande*.

El que Augusto B. Leguía subiera al poder en 1919 fue un hecho trascendental, ya que proponía la modernización del país a partir del proyecto “Patria Nueva”, lo cual generaba una oportunidad de acceso a los discursos de avanzada y una oportunidad para que la mesocracia se insertara en roles protagónicos, como ya se mencionó anteriormente. También, se debe señalar el que se lograra la legalización de las ocho horas de trabajo por parte de los obreros. En este contexto político y social, un cambio educativo de gran impacto lo constituye la Reforma Universitaria de 1919, inspirado, sobre todo, por la reforma estudiantil de Argentina (1918). Esto permite generar espacios universitarios propensos a cohabitarse con mujeres, que permiten cuajar algunas ideas feministas que se iban gestando desde el S. XIX⁵⁶. Asimismo, se propone, en 1920, durante el Primer Congreso Nacional de Estudiantes en Cusco, la creación de las Universidades Populares “Gonzáles Prada”, la cual pretendía la docencia de materias básicas para los obreros y obreras (Gonzáles: 26-28).

En el Boletín Titikaka, bajo esta tendencia de renovación pedagógica, se observan discursos que tienen algunas diferencias con respecto a las Universidades Populares y que estaban adaptadas al contexto del Altiplano. Por ejemplo, cabe mencionar el caso del Plan Programa de la Escuela Ambulante Indígena de Ilave propuesta por Emilio Vásquez (BT II, XXXI, junio de 1929)⁵⁷. En este programa, esta escuela está enfocada en formar a “indios” antes que a obreros, es decir, se dirige a la población rural y campesina. Entre las materias a enseñarse se señalan también cursos menos letrados y más prácticos, como son las “buenas costumbres”, “el patriotismo”, “Combatamos los vicios”, “mejoramiento de la ganadería, agricultura”, “educación higiénica”, entre otros. Con respecto a la lectura y escritura, el autor manifiesta que será poco probable que en los tres meses de permanencia de dicha Escuela Ambulante en los

⁵⁶ Ya mencioné en el apartado anterior, que tenían una gran participación Mercedes Cabello, Juana Manuela Gorriti, Teresa Gonzáles de Fanning y Clorinda Matto de Turner. A esta lista habría que agregar a Carolina Freyre de Jaimes, Lastenia Larriva de Llona y la francesa, más antigua que las anteriores, Flora Tristán.

⁵⁷ Desde ahora, se hará referencia al Boletín Titikaka de este modo: BT Tramo (I o II), número, fecha. Me parece importante consignar fecha porque en el primer tramo del Boletín no se coloca el número en la portada y la fecha sí. Además, existe un error en la contabilización de las publicaciones realizadas por el mismo director de revista (Gamaliel Churata) al final del primer tramo (en vez de 24 son 25 números). En este error, también incurre Dante Callo, editor de la versión facsimilar (2004). Así, en total, serían 35 números entre el primer y segundo tramo. Este Boletín faltante se consignará en negritas y con números para no confundirlo con el número XXV que aparece en el tramo II (dic. 1928) (es decir, **BT I 25, agosto de 1928**). En este aspecto, para el segundo tramo, se está respetando la numeración que aparece en la portada.

Ayllus, los indígenas puedan alfabetizarse, por lo cual se limitará a “bosquejar la enseñanza de la lectura, con fonetizaciones de las letras y conocimiento de forma y fondo de algunas frases. En la enseñanza de la escritura, los ejercicios musculares preparatorios, con trabajos en las pizarras murales.”

Por otra parte, la propuesta realizada por el profesor Julián Palacios radicaliza el sentido puramente práctico del indígena altiplánico y lo considera inepto para el aprendizaje letrado importado de occidente. Así, plantea la enseñanza a partir del legado mítico incaico de “Mayku Qqapa” y “Mama Ojllu”, cuyos métodos pedagógicos fueron enteramente prácticos y adaptados al medio andino. De esta forma, Palacios considera que “la pedagogía que todavía se ejerce en los ayllus andinos no está obstaculizada por pomposos planes de estudios ni programas [sino que] la crianza de los niños está sujeta a tales reglas [naturales] que no puede atribuirse a la experiencia personal sino a la enseñanza relacionada con el culto a PACHA MAMA i la obediencia a lo mandado por INTI” (B.T II, XXXII, julio de 1929). La propuesta de Palacios, en consecuencia, contempla una racionalidad distinta de la occidental y debe estar basada en la tradición incásica. De este modo, el indígena “tiene más voluntad que inteligencia i más aptitudes manuales que verbales”. Finalmente, propone que este tipo de pedagogía debe de todas maneras practicarse “si se desea hacer Nación que es lo que todavía no tenemos en el Perú”. En todo caso, a partir de esta metodología, se puede observar un intento por inscribir la enseñanza del indio en su propia tradición, lo cual permite una reivindicación a partir de un pasado mítico. Por otra parte, el que sea un maestro (Mayku Qqapa) y una maestra (Mama Ojllu) los encargados de instruir a los indios revela que esta educación incluye a las mujeres, si bien es cierto con un papel netamente femenino: “Garcilazo y los demás cronistas que se ocupan de la fundación del Imperio Incásico concuerdan en afirmar que el primer Inca se ocupó de *enseñar* a los hombres el oficio de ser “hombres” i su mujer MAMA OJLLU o sea la madre que tiene en su regazo al pueblo, enseñó a las mujeres a ser ‘mujeres de verdad’.”

Otro suceso clave es la fundación de revistas de avanzada, que permite la inserción de las mujeres como colaboradoras activas en la difusión artística, cultural e ideológica a nivel transcontinental. De esta manera, se podía estar al tanto no solo de los cambios a nivel nacional, sino a nivel latinoamericano y mundial. El Boletín Titikaka, en este sentido, constituye un ejemplo de cómo una revista originada a más de 4 000 m.s.n.m. es difundida prácticamente en todos los países de Latinoamérica y algunos de Europa:

Establecer una red de relaciones es, quizás, el imperativo más urgente para el desarrollo del proyecto intelectual de una revista. En el caso del Boletín, el canje con otras publicaciones no sólo lo hizo conocido a escala nacional e internacional, sino que también le permitió a la joven y pequeña intelectualidad puneña informarse sobre las novedades que, en su campo de interés, se estaban dando en América y Europa. (Vich 2000: 241)⁵⁸

Así, las ideas feministas tendían puentes entre diversos lugares y tejían una red comunicativa dinámica, con la cual podían generar el imaginario de una comunidad con ideales reivindicatorios comunes. Por otra parte, el que este boom de las revistas sea mayoritariamente de vanguardia constituye un factor para que las voces femeninas intenten subvertir el orden basado en la dominación masculina. Myrian Gonzáles observa que en la década del veinte se publicaron 33 revistas, de las cuales 27 son consideradas de avanzada; una gran parte de ellas son de provincias (12) y son las que adquieren mayor presencia cultural. Incluso, una mujer, Magda Portal, fue fundadora de *Flechas* (1924) y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927) (Gonzáles: 38).

Con respecto a la participación femenina en el Boletín Titikaka, las colaboraciones son, sobre todo, líricas. Así, de las 28 publicaciones, 19 son poemas, 3 ensayos, 3 narraciones ficticias (preferimos llamarlos así antes que cuentos, debido a que algunos son difíciles de definir, por su carácter lírico) y 3 reseñas elogiosas sobre el libro de Alejandro Peralta. Estas colaboraciones representan, además, a un grupo selecto de pensadoras que no se restringían a la nacionalidad peruana, como Blanca Luz Brum⁵⁹(Uruguay). Se puede mencionar, entonces, a María del Mar, Magda Portal, Mariblanca Sabas, Blanca Luz Brum, María Rosa Gonzáles, Raquel Saenz, Edgarda Cadenazzi, Juana de Ibarbouru y Zaida Suráh. De toda la producción de mujeres, por la gran cantidad de poesía publicada, podemos inferir, no obstante, que sus colaboraciones todavía estaban emparentadas con el género considerado idóneo para ellas, aunque la dirección temática seguida no abordaba, muchas veces, la introspección y sentimientos, es decir, el ámbito privado, sino que eran más audaces y adoptaban los valores de vanguardia⁶⁰.

⁵⁸ Este fenómeno también lo describe Wise (1984).

⁵⁹ Luego, ella fue deportada por el gobierno de Leguía por considerarla conspiradora de su poder político.

⁶⁰ Esto será desarrollado con mayor detalle más adelante, cuando me aboque a la producción de las mujeres en la revista.

De importante presencia tanto por sus poemas, sus ensayos y las referencias que hacen de su obra (especialmente de la publicación de “una esperanza i el mar” en 1927) es Magda Portal, quien cuenta además con dos ensayos: “El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial” y “El nuevo poema. Su orientación hacia una estética económica”. Ambos artículos se abocan en definir el arte nuevo como una construcción genuina autóctona, que debe atender el pasado incaico y preincaico: “La mirada al pasado no es un retroceso [...] Nuestra historia no comienza en la Colonia [...] Es que creo que surge como una fuerza nueva [el pasado], simbólicamente, de las mismas entrañas de la tierra, y como si trajera calientes vahos de vida, el arte aborigen de la prehistoria peruana que por ignorado se nos muestra nuevo, sin historia, sin el odioso número de catálogo arqueológico- como recién inventado.” (“El arte peruano antiguo...”).

El nuevo arte en Latinoamérica, entonces, a diferencia de la vanguardia europea, pretendía la construcción de lo estético atendiendo a la tradición aborigen y dando origen a un “anarquismo estético” (contra el status quo) como lo nombra Magda Portal. La preocupación exclusivamente artística y social de estos ensayos y no de revaloración feminista supone plantear una relación de igualdad con los participantes masculinos en el diálogo cultural de la revista. Asimismo, evidencia la preocupación por reinventar la tradición para poder cambiar las estructuras de poder dominante que marginan, entre otros grupos, a las mujeres.

Con respecto a las ideas políticas insurgentes, las doctrinas de izquierda aparecen como fuerzas beligerantes que constituyen el pilar ideológico de la construcción de una nueva nación e, incluso, de una nueva América⁶¹. Estas ideas estaban inspiradas sobre todo en la revolución soviética que servía de ejemplo de la reinención de una nación. En el Perú, existían, en los años veinte, dos corrientes de izquierda: el socialismo propuesto por José Carlos Mariátegui y el aprismo de Haya de la Torre. El primero tenía un fundamento clasista e internacionalista para la liberación del proletariado, mientras que el segundo proponía la comunión de los países latinoamericanos en contra del poder norteamericano con intereses indoamericanos (González: 42). Así, era un hecho bastante generalizado el que la juventud universitaria, los intelectuales llamados progresistas y los artistas se unieran a una de estas dos direcciones que buscaban un fin común: derrocar las antiguas y modernas formas de

⁶¹ Gamaliel Churata hace referencia a la noción de *continentalismo*, la cual era compartida por Haya de la Torre. Esto se desarrollará más adelante.

explotación a los sectores marginales. Esta efervescencia de la nueva ideología supone una oportunidad para que las mujeres se aúnen a estos discursos y busquen, junto con indígenas y obreros, la reivindicación de su posición subalterna en la sociedad.

Por otro lado, los cuadros de izquierda daban la bienvenida a cualquiera que deseara participar. Es así como las mujeres de clase social baja se insertan rápidamente en el trabajo asalariado desterrando la idea de la clase media y alta de que las actividades fuera del hogar debían ser parte del rol masculino. Además, se constituye una alianza entre los gremios y grupos feministas que buscaban mejoras laborales de las trabajadoras. Por ejemplo, María Jesús Alvarado funda la primera organización de mujeres en el Perú llamado “Evolución Femenina” (1914-1924); le sigue Zoila Aurora Cáceres, quien funda, a su vez, “Feminismo Peruano” (1924), quien exige el derecho al voto político de la mujer. (González: 48). En consecuencia, las mujeres ilustradas que provenían de la clase media-alta encaminan sus reclamos feministas en el marco ideológico de izquierda, lo cual las diferenciaba de sus antecesoras, quienes proponían un cambio sobre todo en la pedagogía de la mujer (su acceso a la educación superior, por ejemplo) y en la moral (más libertad en la moda y los hábitos sexuales)⁶². Esta inclusión de la mujer en la agenda política le permitía encarnar una lucha en común con otros sectores marginados (proletarios, indígenas), así como insertarse en los debates sobre distintos temas (no solo de carácter feminista), lo cual generaba cierta igualdad con sus coetáneos masculinos⁶³.

Con respecto al Boletín Titikaka, como bien han notado los que lo han estudiado⁶⁴, no tenía una posición definida entre estas dos doctrinas de izquierda. Sus colaboradores oscilaban entre el socialismo de Mariátegui y el discurso de Haya de la Torre, sin tomar partido de modo explícito por alguno de estos. No obstante, por la simpatía hacia la noción de “continentalismo” esbozado por Churata, podemos inferir que mostraban mayor filiación con las ideas del APRA: “Creemos –y éste ha sido nuestro criterio inicial- que los escritores indoamericanos por lo menos, ya que sería espasmódico esperarlos por ahora de los gobiernos, debieran realizar el **continentalismo** dando al país en donde se encuentran la misma importancia sentimental que al de su nacimiento. Y en esto parece que todos andaremos de acuerdo, pues si hay una verdad

⁶² Sobre este tema existe amplia bibliografía de consulta. Véase, por ejemplo, González (2007), Barrig (1979), Denegri (2004a y b).

⁶³ Por ejemplo, el grupo Amauta contaba con tres mujeres que tenían distintas labores intelectuales pero todas debatían sobre temas políticos y sociales. Ellas eran Blanca Luz Brum (poeta), Julia Codesido (pintora) y Ángela Ramos (periodista). (González: 49-50).

⁶⁴ Principalmente me refiero a Wiesse (1984) y Vich (2000).

incuestionable entre nosotros, ella es.” [subrayado mío] (BT I, XXI, abril de 1928). El rasgo positivo, entonces, que debía tener todo intelectual progresista se definía simplemente por su carácter izquierdista.

Asimismo, existía una preocupación en el Boletín por reivindicar al indio antes que al obrero. Gamaliel Churata, en el cierre del primer tramo del Boletín Titikaka, dirá lo siguiente, al hacer un recuento de la línea ideológica seguida: “nuestra acción, siendo proletaria, plebeya, tuvo que ser integralmente indígena.” (BT I, 25, agosto de 1928)⁶⁵. Por ello, casi todos los ensayos se encaminan a analizar la cuestión indígena. Algunos ensayos se abocan a rescatar la tradición incaica y proclaman su superioridad, como en “Beligerancia Indigenista” escrito por Vicente Mendoza, donde plantea la supervivencia de la raza y cultura a pesar de la brutal invasión española⁶⁶: “Este imperio hizo lo que Grecia en Roma: si por el arcabuz el blanco barbudo se impuso, el orejón aborígen, por la raza, inkanzó al intruso” (BT I, XXI, abril de 1928). No obstante, la mayor cantidad de este tipo de ensayos suponen una reivindicación del indio a partir del mestizaje, o como lo llama Uriel García, el “neo indianismo”⁶⁷: “El mestizaje, tomado en su sentido psicológico antes que simplemente fisiológico, de acuerdo con las nuevas orientaciones del pensamiento actual, adquiere un alto valor positivo [...] El neoindianismo ha de ser, pues, medio de una expresión cultural distinta y armónica, a la vez, con las épocas de formación. Nuevo, original, extraído de lo viejo y común.” (BT I, XVI, noviembre de 1927). Más adelante, desarrollaré un poco más este tema cuando me refiera a la representación del indio en el Boletín Titikaka como parte del discurso de vanguardia.

La izquierda política comulgaba con la vanguardia artística porque tenían objetivos y valores en común. Ambas tendencias apuntaban a la renovación, entendida en su dimensión social, económica y cultural; con ello, se estaba forjando la imagen de una nueva nación en base a los ideales de las clases emergentes (intelectuales de clase

⁶⁵ Luego de esta frase, Churata manifiesta lo siguiente: “Pero como el boletín es notoriamente sintético, más que palabras **sembramos hechos**”. [subrayado mío]. Esta metáfora recalca la importancia de la acción en el campo, es decir, una actividad agrónoma que simboliza al indígena. En este sentido, en algunos ensayos publicados en el Boletín había un encono hacia la labor meramente intelectual (identificado no solo con la clase burguesa). Así, soslayadamente, se planteaba también el valor del trabajo del campo = indio en contra del círculo criollo intelectual. Al final de este cierre de edición, Churata agrega: “Un proletario aymara afirma, que si la tierra existe es para sembrarla: **Urakhjeja ssatañataqi hinokatawa**. Y no hay actitud más simbólica de la juventud que la actitud del que siembra.” De este modo, con el refrán aymara, se recalca esta especie de provincialismo en la línea política del Boletín.

⁶⁶ Otro autor que tiene esta idea del indio como raza superior es Antero Peralta (BT I, XIV, setiembre de 1927)

⁶⁷ Otros intelectuales que comparten esta idea del mestizaje son Magda Portal (BT II, XXVI, enero de 1929) y Emilio Armaza (BT II, XXV, diciembre 1928).

media y de provincias, grupos de poder andinos, gremios y sindicatos de trabajadores, las mujeres progresistas). Así, Federico More lo plantea en la portada del Boletín Titikaka de abril de 1927: “Por todo esto, y acaso por otras razones que el Porvenir descubrirá, el Andinismo y el Continentalismo, de suyo inseparables, como son inseparables el amor y la abnegación, constituyen las únicas propulsiones que le pueden dar a Suramérica oriente político, confianza moral, originalidad artística y plena honestidad económica.” (“el andinismo”).

Asimismo, se trataba de reivindicar a los grupos mayoritarios que habían sido excluidos por los poderes tradicionales (Colonia, oligarquía post independencia); para esto, se apelaba al bien de las “masas” para sustentar el cambio como una especie de justicia histórica, signo evidente de progreso y desarrollo que estaba aunado a la idea de la modernidad. El poder tradicional feudal no armonizaba con estos cambios y debía desterrarse, así como todas las formas “espirituales” que conllevaban a su mantenimiento, ya sean valores, moda, actitudes, palabras, formas de distinción, vale decir, todo el capital simbólico asociado a la burguesía.

En el vanguardismo indigenista propugnado en el Boletín, se observa esta comunión con las posturas de izquierda que, como mencioné anteriormente, era un tanto ambigua con respecto a su preferencia por el Socialismo de Mariátegui o el aprismo de Haya de la Torre. Los artículos de la revista abordan sobre todo una preocupación por los cambios culturales que se vislumbran, como el nacimiento de un “espíritu” indoamericano propio, sin lazos con las influencias europeas o norteamericanas. Para ello, se apela a dos motivos: la reelaboración de la tradición que sustente este nuevo paradigma nacional y la humanización del arte (o “rehumanización del arte” como plantea Unruh).

Con respecto al primero, casi la totalidad de ensayos destinados a la estética vanguardista giran en torno al rescate de un pasado *inkaiko*, el cual simbolizaría un orden idílico y puro, la sociedad netamente americana antes de la intromisión de los colonos europeos. Pero a diferencia de una postura indigenista más tradicional, dicha remembranza de lo antiguo se quiere realizar en concordancia con los nuevos tiempos, de modo dinámico y “moderno”. El sujeto encarnado en este paradigma no deberá ser el indio, sino el “neo indio”, como se mencionó anteriormente, entendido como el sujeto mestizo, “el producto de la fusión de razas en Indoamérica” (Antero Peralta. “Indoamericanismo estético”. BT I, XIV, setiembre de 1927). Lo curioso es que incluso autores como Gamaliel Churata llegan a negar la existencia del indio como *otredad* en

una reseña crítica de una revista de vanguardia (*Riyayki*- Huaraz): “No hay indios: todos somos indios!” (BT II, XXVII, febrero de 1929). Asimismo, Emilio Armaza, en la entrevista titulada “Confesiones de izquierda” manifiesta: “El nuevo indio es usted, es Mamani y soy yo.” (BT II, XXV, diciembre de 1928)

Esta autoidentificación es sustancial ya que supone desterrar la identidad basada en criterios puramente raciales e idealizar a un sujeto *otro* por el cual se podía hablar; antes bien, este adquiere “voz propia” y “lo indio” es compartido por el grupo no solo como un patrimonio genético, sino como parte de la propia cultura, lo cual permite una nueva asunción del acervo nativo en el contexto actual. De este modo, la apropiación identitaria sirve también como herramienta de lucha y reivindicación para confrontar la ideología dominante. En este aspecto, desde la clasificación de Fernando Aínza⁶⁸ sobre los niveles del otro desde la perspectiva de los europeos católicos, se puede observar que consideran al indio como otro que es otro yo similar. Así, se pueden tener algunas diferencias de género, edad, por ejemplo, pero se comparte la misma etnia y cultura.

En otros autores del Boletín, se nota también el intento por reelaborar la imagen desvalorizada del indio que había sido parte del sentido común hasta entonces, apelando a la supremacía cultural de este. Por ejemplo, Vicente Mendoza, en “Beligerancia indigenista”, trata de demostrar la superioridad ideológica nativa, basado en aspectos como la mayor disciplina, virilidad y libertad ostentadas, frente a las estructuras medioevales del poder hegemónico: “Al lado de esta dependencia [española], fluye con energía porvenirista la cultura indígena. El indio tiene pensamiento propio; literatura propia como Ollantay”. (BT II, XXVIII, marzo de 1929). En esta misma postura, existía un giro al concepto civilizatorio europeo, barbarizando a los españoles y civilizando a los indígenas: “el indio el neo indio es el sujeto que debe encauzar de recomposición cultural en América.” (“Neoindianismo III” de Uriel García. BT I, XIX, febrero de 1928).

Pero no siempre se catalogaba autoidentitariamente al indio o se lo relacionaba con una cultura que era equivalente o superior a la occidental. La denominación de lo indio generaba problemas y podían convivir en la revista discursos reivindicatorios con otros más conservadores. Existen ensayos que prácticamente realizan narrativas sobre el indio como un otro difícil de develar, debido a una “natural” indisposición para exteriorizar sus sentimientos. En este sentido, la otredad es radical y no contempla a un

⁶⁸ Citado por Espezúa (2000: 76).

sujeto susceptible de ser entendido bajo la razón del hombre letrado. En el artículo “Un indio” de Mateo Jirka, empleado del Juzgado del crimen en Puno, se relata una anécdota, en el cual se presenta “un indio” que le confiesa que debe pagar un asesinato cometido hace nueve años porque el muerto se le aparece y no lo deja en paz. De este modo, el tinterillo comprende dicho relato como maravilloso, pero aun así lo investiga y demuestra la culpabilidad del extraño personaje. Sin embargo, como ha pasado ya un tiempo considerable, el juez decide dejarlo libre porque su instrucción ha proscrito. Lo interesante de dicho relato es, en primer lugar, el subtítulo en cursivas que se coloca debajo del título, “*Auténtico*”, que anuncia el hallazgo, en la realidad simbólica, de ese objeto del imaginario intelectual. Al mismo tiempo, valida su narración como “objetiva”. Por esto, la transcripción de su lenguaje se esfuerza por ser lo más fidedigno posible con respecto a la fonética, producto de la interferencia de su lengua materna (aymara) con el castellano:

En el juzgado del Crimen donde me emplearon, cierto día se presentó un indio manifestando en castellano aymara el deseo de entrar a la Cárcel Pública a pagar un delito que se atribuía.... Tómeme por loco, Pero él se expidió de esta manera escalofriante:

- Siñur; jase noibe años, yo me lo bebes contento en el cordillera como allpaketas; pero una noche supe que la imilla rresebeó rrebosos del hejo del Tatacora; sego de colera lo hurqué con el sogas (y mostró una cuerda de crin de caballo) y lo dejé morto sentadu con un latego en el manu sobre los batentes del poirta dil chujlla ;paresea vevus, siñur!

Otro elemento curioso en dicha caracterización es la incompreensión radical que suscita dicha declaración para el tinterillo, ya que apela a una experiencia sobrenatural (“la fegora dil moirta, sentados en el puerta, agarrando la latego me lo meraba sempre...”) y, por otro lado, muestra una enorme terquedad de dicho personaje por ser castigado a pesar de que, judicialmente, ya no cabía el castigo. Pero lo más resaltante es la relación causal que se establece entre ambos hechos; es decir, el indio consiente en ser castigado porque tiene estas experiencias perturbadoras; en otras palabras, la motivación para ser recluso en la cárcel no se debe a un sentido moral y racional que valdría para una persona del mundo *occidental*, sino a una experiencia *del más allá*. Por ello, la consecuencia es la expulsión de dicho espacio: “el juez indicó al interesado que podía retirarse; que su pena estaba pagada; que por más que insistiera no entraría a la Cárcel...”. Finalmente, la caracterización última de este indio es impresionista e

inefable, y se apela a la imagen del paisaje andino como metáfora: “por fin se perdió esta alma oscura, (o quizá luminosa), dejando un vago temblor en mi alma, como el paso de un cometa en la pampa del Ande.....” (BT I, XXI, abril de 1928).

Otro artículo interesante para el tema de la definición del indio es el que publica Antero Peralta Basques, titulado “Por la humanización del vínculo sexual” (BT II, XXX, mayo de 1929). En este, estudia la dicotomía en la sexualidad de parejas de la costa y la sierra, encontrándose un determinismo geográfico: “Así el clima de la sierra origina la parquedad en las sollicitaciones sexuales, en tanto que el de la costa, genera el sensualismo con todo el séquito de orgías i aberraciones consiguientes.” De esta manera, el costeño practicaría un “amor-pasión”, que es frívolo, voluble a la moda y hedonista, mientras que el serrano indígena carecería prácticamente de erotismo y concretaría el acto sexual de modo desapasionado y práctico. Este tipo de carácter del indio se explicaría no solo por el ambiente “frígido” de la región, sino también por la imposición y control colonial que han degenerado y reprimido sus expresiones sentimentales, las cuales no eran así originalmente:

La civilización incaica, en su apogeo, determinaba libre y poderosamente, las maneras propias de sus expansiones vitales; pero, desde que se descentró, se disgregó i fué arrollada por otras civilizaciones, desde que los hombres que la crearon fueron condenados a la servidumbre i la degeneración, no pudo ya actuar normalmente. I, por ende, la sicología individual i colectiva hubo de retraerse, deprimirse, de caer i hasta degenerar. Presentando a la larga una caparazón de defensa contra las miradas escudriñadoras de los dominadores.

Esta visión tradicional del indio implica haberlo convertido radicalmente en un objeto de estudio que debe ser develado gracias a la mirada del investigador. En este sentido, la inefabilidad de la comprensión de este sujeto conlleva a la negación de un comportamiento “civilizado” que demuestre sus sentimientos: “De la carencia de vocablos apropiados al amor podría deducirse quizá la no existencia del amor en el indio”. Así, a diferencia de otros ensayos que pretendían ensalzar una superioridad *civilizatoria* del indio, Antero Peralta construye una alteridad inextricable, cuyo primitivismo en los lances amorosos es similar a la de los animales o enfermos mentales: “Porque el amor del indio se caracteriza por cierta impulsividad animal, i se acerca, por carecer de efusividad, a la forma de amor de los autistas graves”.

Acá, la diferenciación de géneros en el mundo indígena sigue los patrones del “galanteo cortesano” de la costa, en donde el hombre es el que inicia siempre los juegos de seducción bastante torpes, cuyos preliminares, no obstante, son casi inexistentes: la mujer se limita a aceptar al pretendiente o rechazarlo concediendo importancia a su galanteo. El “primitivismo” de esta concepción es patente cuando explica que “El indio no reconoce preámbulos cuando se trata de poseer a la hembra”. A pesar de este tipo de conceptos sobre el amor del indígena, Basques realiza una valoración “positiva” de este erotismo que reactualiza la idea del buen salvaje, es decir, este tipo de relación sería más pura que los juegos amorios “sibaríticos” de la costa. Por ello, finaliza así: “En la costa las manifestaciones eróticas tienen por Biblia los folletines de kiosko, i en la sierra, el gran libro de la Naturaleza.”. Hay que destacar, también, que este tipo de discursos tenía el elogio del director de la revista, quien, en un breve prólogo del artículo señala que la investigación de Basques “estudia, amplia y documentalmente, el inquietante tema del Amor”. Por ello, diferentes nociones sobre el indio podían ser aceptados en el seno del vanguardismo indigenista puneño, que revelan la dificultad para asir ese objeto evanescente del imaginario indigenista, enfrentado a una realidad que se presentaba heterogénea.

La imposibilidad de llenar completamente al significante indio, eso Real imposible que Dorian Expezúa encuentra como un significante amo⁶⁹ se ramificará en otros conceptos cuyos propósitos serán también significar el objeto de la problemática social indígena, en un intento por deslindar dicha identidad por la cual todos los vanguardistas debían luchar. Uno de estas nociones es el de “andinismo”, el cual es bastante citado y comentado a lo largo de las publicaciones del Boletín Titikaka. Esta adquirirá un significado amplio, que se esgrimirá como sustento homogeneizador y directriz que el grupo Orkopata debe seguir para oponerse al poder hegemónico. Ante la evanescencia de su significado, algunos autores como Emilio Armaza hacen alusión a lo sagrado: “Andinismo es, para mí, la nueva religión” (“Confesiones de Izquierda”. BT II, XXV, diciembre 1928).

Esta problemática será intuida por Luis Alberto Sánchez en un fragmento de su artículo “La sierra”: “Los Andes forman una barrera, y, al mismo tiempo, constituyen un vínculo entre las zonas de América y del Perú. (Por algo empieza a ser religión el

⁶⁹ Este significante estructura todo el discurso de los indigenistas. Dorian Espezúa lo entiende así: “todos los significados pre-existen a la espera de un elemento que lo organice todo y estructure el sentido. Este elemento organizador es el *significante amo*, como significante que no tiene significado pero que cumple la función de enlace, de nudo de significados”. (2000: 36)

andinismo)[...] Los Andes deberían engendrar un peculiar sistema ó estado espiritual que se llamaría el andinismo: menos predispuesto á tal jaez de generalizaciones, tengo, además, que mirarlas desde un punto exclusivo y netamente literario.” (BT II, XXX, mayo de 1929). En el mismo artículo, más adelante, trata de deslindar la noción del indio:

La fantasía turística completa el cuadro con un indio de clisé; un indio de exportación, que pintan los sectarios indiófilos. Para la primera, no es posible la evocación de la sierra, sin el pastor *quenista*, tañendo a su vera, un perro infallible, aulla ‘al doble cuerno de una luna incierta’. Para la segunda, el indio se yergue, amenazando a los cielos con un puñado de pedruzcos que descuajó de los Andes, presta la honda para acribillar a la divinidad si es necesario. **En la realidad, la luna luce anaranjada y enorme; el indio se aparece en donde puede, si es que ha techo, bajo de él, si nó, bajo el cielo, chacchando su coca; procura no separarse de su ganado ni su perro, porque los ama apasionadamente, como a miembros de su familia, y así transcurre la noche presagiosa y áspera.** [negritas mío]

Con este discurso, Luis Alberto Sánchez pretende desmitificar la visión “clisé” del indio pero, al mismo tiempo, otorga otra también estereotipada que lo denomina como “la realidad”, la cual funda su autoridad discursiva. De esta manera, toda esta diversidad en los discursos sobre el indio manifiesta el clima de preocupación por construir una identidad que sostenga el proyecto modernizador desde las márgenes. En este objeto *subjetivado* se imprimían el carácter férreo, la virilidad y fuerza juvenil; la filiación con la naturaleza y con un pasado inkaiko glorioso que le proporcionaba un potencial cultural revolucionario; su desapasionamiento para los lances amorosos que exaltaba una racionalidad positivista inédita y un espaldarazo a la moral burguesa. En suma, en el indio se encarnaba el ideal de luchador vanguardista, aunque solo constituía el inasible objeto de deseo mesocrático.

El segundo aspecto que definió el carácter de la poesía de vanguardia en el Boletín Titikaka es la humanización del arte, o sea, el acercamiento de los artistas a los problemas de la realidad circundante. Bajo este criterio, se pretendía destronar la idea de un artista solipcista, que trabajaba en su “torre de marfil”, ajeno a las preocupaciones del bienestar público. Así, el arte debía constituir parte de la vida comunitaria y servir como una manifestación de los problemas sociales y políticos de entonces. Dentro de esta concepción, se valoraba la fuerza física producto de una biología poderosa, frente a la inmaterialidad de los sentimientos del corazón del Romanticismo. Se hacía constante

alusión, como elementos metafóricos de la vitalidad del hombre, a la médula, los tendones, las garras, los nervios, los músculos, es decir, partes orgánicas que sugieren un regreso a la composición primitiva del hombre, a su materialidad primordial.

En esta medida, era valorado el deporte como actividad que disciplinaba al cuerpo y lo preparaba para la lucha. Es curioso observar algunas imágenes que imbrican el deporte con la política y el quehacer cultural. Por ejemplo, en el artículo titulado “Literatura de la costa”, Lucas Oyague elogia la publicación de la revista limeña *Jarana* con estos términos: “Así, con un poeta [Juan José Lora] y un prosista y crítico afortunado [Jorge Basadre], ‘Jarana’ sube al ring. Ahora tomaremos boletos sin tardanza, por este nuevo pugilato en que, el academicismo ñoño y el cervantismo tradicional se van a defender del ‘puncher’ vigoroso y formidable de estos pesos nuevos.” (BT I, XX, marzo de 1928). También, Manuel A. Seoane se dedica, en todo un artículo, a observar el fenómeno de “La emoción deportiva”, en el cual critica a los intelectuales que niegan el trabajo y la actividad física para dedicarse a preocupaciones aristocráticas y excluyentes. La explicación de este fenómeno que congrega a multitudes se debería a la era de la industrialización, que acostumbra a los individuos a pensar y actuar colectivamente con los trabajos de las fábricas. Aunque Seoane está de acuerdo con la práctica del deporte, exhorta a los lectores a dejar de lado la “emoción deportiva”, en el cual los individuos pierden energía que podrían canalizarla en otro tipo actividades como la política. (BT II, XXIX, abril de 1929).

Por otra parte, la técnica de la vanguardia europea no era considerada una simple copia formal de esta estética, sino que era el vehículo necesario para transmitir la visión genuinamente autóctona: “El vanguardismo en Europa fue un feto; aquí es un rollizo espécimen de raza” (Emilio Armaza. “Confesiones de izquierda”. BT II, XXV, diciembre de 1928). Un ejemplo de esta empresa en la cual se pretendía acercar la experiencia propia a partir de la libertad que proporcionaba la vanguardia es la propuesta de Francisco Chuquiwanka Ayulo de revolucionar la ortografía, acercándola más a su representación fonética. Esto no constituye solo un juego tipográfico de subversión visual en la página; antes bien, la finalidad era “que la salvación espiritual de este continente estriba en que los menos (los mestizos) se acerquen a los más (los indios) y qué conducto más apropiado y lógico que tender una red común de comunicación que ésta ideada por Chuquiwanka? [sic]”, dice Gamaliel Churata como explicación de dicha subversión ortográfica que aparece en la primera página de la editorial del Boletín Titikaka I, XVII, diciembre de 1927, titulado “ortografía

indoamericana”. Chuquiwanqa vuelve a enviar una carta al director de la revista y esta es publicada en BT II, XXV, diciembre de 1928. En ella, sigue reiterando el mismo sentido de su propuesta ortográfica, pero en esa ocasión ahonda teóricamente su propuesta, exponiendo exactamente qué letras se deberían variar para adaptar la escritura al modo más general como se habla en las zonas del altiplano:

La enseñanza de los indígenas en su lengua materna, con su alfabeto científico bilingüe y hasta trilingüe, implicaría la enseñanza del mismo castellano; pues que, en la época ajtwa, tal como se ablan aquellos idiomas, más o menos el cincuenta por ciento de su vocabulario es tomado del castellano, cuyas palabras conservarían su pronunciación propia sin la degeneración a que están sujetas hoy, por falta principalmente de su escritura. Sin desquidar pues el aprendizaje de castellano, que en cierto modo forma ya parte del Keshwa y del Aymara, se habrá dado al alma de los dueños naturales de esta tierra el medio más portentoso de cultura y perfeccionamiento. No sabemos si así se habrá resuscitado a la libertad y a la civilización a todo un pueblo;⁷⁰

Todos estos valores “rehumanizadores” de la vanguardia sostenían la imagen del artista comprometido con su sociedad y que erigían una nueva identidad nacional. Con ello, la estética del romanticismo era subvertida y la imagen impoluta del arte se trocará en una más “viril”, acorde con el ideal del militante. En consecuencia, el ámbito femenino del romanticismo dará paso a la masculinización del espacio intelectual y artístico de la época, fenómeno que se había originado, como se ha visto anteriormente, con el grupo de Gonzáles Prada a fines del siglo XIX. De esta manera, el Boletín Titikaka abundará en los calificativos elogiosos de “virilidad”, “mayor masculinidad”, “eréctil”, “beligerante”, en tanto que se degradan las manifestaciones “femeninas” del arte conservador. El paisaje de la sierra pasa a constituir un símbolo de dicha masculinidad, mientras que la costa, lugar simbólico del poder burgués, representaba la feminidad. Este es una manera como se construye, a partir de la revalorización del ethos indígena, la propuesta de cambio que conduzca a una nueva idea de nación.

Los dos aspectos observados sobre el carácter de la vanguardia, la fundación de la tradición basada en lo indígena y la humanización del arte, incluían otras miradas

⁷⁰ Esta propuesta tuvo cierta repercusión en otros autores. Por ejemplo, Antero Peralta Basques publica un relato ficcional sobre el mito del origen de la fecundación y la creación fálica en los andes, titulado “Adan”: “bolbió los ojos al sol comprendyo el secreto del calor y palpó la embrura de la tierra –entonces pensó en la bengansa- injenyo el culto fálico e imbento la gárgola para EBA.” (BT I, XXII, mayo de 1928). Se observa, además, la “indigenización” de la génesis cristiana que demuestra el sincretismo religioso del autor en su intento por reelaborar la valoración de lo andino.

marginales siempre y cuando convergieran en la propuesta de cambio político y estético. Se consideraba que las participaciones desde distintos lugares de subalternidad posibilitaban una lucha en común y, si bien en el Boletín se daba primacía a la reivindicación del indio, no se eliminaban otras manifestaciones como el de los afroamericanos⁷¹ o las mujeres. De esta forma, la construcción de lo femenino a nivel discursivo adquirió relativa importancia dentro de la revista, tanto desde la perspectiva de los autores masculinos, como de las propias voces femeninas.

Cómo asumían los varones la inclusión de la mujer en los tiempos de renovación es un tema que presenta distintas valoraciones en el Boletín y pueden esclarecer en qué medida se daba la bienvenida a su participación, sobre todo considerando que, como se mencionó anteriormente, se había masculinizado el espacio de producción artística e intelectual⁷² para oponerse a la feminización del Romanticismo. Por ello, la poesía de *Ande* era elogiada entre muchas otras características, porque “Peralta no canta en este libro a la vieja amada de los más viejos sueños”⁷³ o porque “tampoco era un sentimental de fáciles efusiones como ciertos líricos con alma de mujer”⁷⁴. Estos calificativos que denotan virilidad son usados convencionalmente y con una connotación positiva a lo largo de la revista.

La inclusión de la participación femenina debía también comulgar con este ideal de ruptura romántica: la mujer debía ser masculinizada como parte de su identidad de intelectual de vanguardia, como sucedía con los elogios dirigidos a Magda Portal: “No es ya el gemebundo lamento de las mujeres que sufren en el hogar de la miseria, de la tremebunda miseria del cuerpo y del alma [...] Con Magda Portal el grito huele a sangre azotada, es el alma que sufre por el dolor eterno”, dice German List Arzubide, en una reseña sobre el poemario *Una esperanza y el mar* de Portal. Incluso, para List, esta intelectual se opondría a toda la imagen de la mujer en la tradición europea: “Magda

⁷¹ Desde Cuba, Martí Casanova colabora con “Afrocubanismo artístico”, en donde observa las posibilidades discursivas artísticas abiertas por la tradición negra (BT I, XX, marzo de 1928). Otro ejemplo es el de la publicación del poema “Lamacumba zabumba” de Murillo Araujo (Brasil) (BT II, XXIX, abril de 1929). En esta última se observa la representación de la coloquialidad y costumbre negras, muy parecidas a las que hace Peralta para lo andino en poemas como “lecheras del ande”.

⁷² Un ejemplo de esto es la siguiente cita: “Aprendamos a pensar, analizando nuestros problemas interiores, olvidándonos un instante lo fácil y femenino que es aplicar métodos y teoría europeizadas a nuestra idiosincrasia india”, escribirá Serafín Delmar en su ensayo “3 puntos del antimperialismo estético” (BT I, XXI, abril de 1928).

⁷³ Reseña de la obra de Peralta del “Touring Club” de Lima citado como parte del “Glosario de arte nuevo” en BT I, IV, noviembre de 1926. Es curioso cómo desde la publicación de un círculo de poder se podía emitir el apoyo a este poemario con dichas palabras.

⁷⁴ Elogio de Federico Bolaños titulado “Alejandro Peralta y su libro ‘Ande’” (BT I, II, setiembre de 1926).

Portal poeta mujer, no es la fémina inquieta y andariega del parnaso español, ni la hembra insatisfecha del morboso entusiasmo de los impotentes; es la voz que responde a la batalla de los hombres y agitando su peplo de matrona como una bandera en la cumbre de su desolación, será siempre por el dolor humano, la voz con que se diga la pena que no tiene distancia.” (BT I, XIX, febrero de 1928).

Estos comentarios estaban en consonancia con el tipo de mujer militante propuesta por la izquierda política, cuyo máximo ideal de vida debía ser la búsqueda del cambio revolucionario. La influencia de este imaginario femenino parece ser fundamental y propicia la exaltación de su rol activo social, desvinculado del naturalismo a la que había estado sujeta por los valores de la moral cristiana. Es ilustrativa, para este aspecto, la defensa que realiza José Carlos Mariátegui de la heroína de la novela *El cemento* de Fedor Cladkov. En aquella, se justifica la infidelidad entre dos militantes de la revolución rusa: los esposos Glieb y Dacha. En su exposición, Mariátegui manifiesta la posesión de este espíritu de lucha en esta mujer que se opone al código de moralidad de la esposa abnegada burguesa:

La revolución al apoderarse de ella total e implacablemente, no podía hacer de Dacha sino una dura y fuerte militante. Y en este proceso tenían que sucumbir la esposa, la madre, el ama de casa; todo, absolutamente todo, tenía que ser sacrificado á la revolucionaria. Es absurdo, es infantil que se quiera una heroína como Dacha, humana, muy humana; pero antes de hacerle justicia como revolucionaria, se le exija un certificado de fidelidad conyugal. (BT II, XXXII, julio de 1929)

En este sentido, se veía al socialismo como un régimen político que cambiaba la situación de la mujer radicalmente y le otorgaba mayor participación en la sociedad. Incluso, frente a las denuncias contra Stalin, Julián Petrovick exalta su gobierno porque “A pesar de todo, el pueblo ruso va transformándose, va desarrollándose económica y socialmente. **Las mujeres han conquistado todos sus derechos**, el proletariado estudia y se prepara intelectual y técnicamente.”⁷⁵ [negritas mío].

Bajo esta línea, se llevó a cabo la destrucción de la representación femenina cortesana, que había predominado como ideal transgresivo en el mito de la Perricholi. Jorge Basadre publica en el Boletín Titikaka II, XXVI (enero de 1929) una crítica hacia la elección de Micaela Villegas como tema para un film realizado en Lima. No

⁷⁵ “Interpretación de Rusia a través del diario del alumno Kostia Riabsev de Nicolai Ognief”. BT II, XXXIII, agosto de 1929.

proporciona datos suficientes sobre el realizador de dicha película, quiénes fueron los protagonistas; a Basadre le interesan las causas por las cuales se escogió, entre tantas otras, la vida de la Perricholi. Dicha explicación se encontraría en que este personaje representa la vida frívola de Lima, con sus amoríos y su fachada de ciudad civilizada, lo cual demostraría nuestro aprendizaje de la civilización. No obstante, se habría copiado lo peor de las cortes europeas demostrando una cultura limeña imitativa de lo superficial. Todo esto expresaría, sintomáticamente, lo que él llama “la dificultad constante para la posibilidad – Perú.” En oposición a esto, presenta una imagen digna de seguirse y mitificarse: la Mariscala doña Francisca de Gamarra: “Ella es un fruto de este continente de revoluciones, de politiquería [...] La Mariscala tiene toda la originalidad, toda la fuerza que faltan a la Perricholi”. Véase, entonces, cómo nuevamente se exalta el carácter revolucionario en este nuevo paradigma sobre la imagen de la mujer. Asimismo, hace evidente el problema de construir una nación integradora, en donde se sientan representadas las mayorías. Así, Lima y sus manifestaciones culturales suponen una tradición estanca e imitativa de lo extranjero, en tanto que la intelectualidad mesocrática proponía la construcción de una identidad indoamericana propia.

No obstante, no todos los discursos sobre la mujer presentaban a un sujeto activo en el devenir histórico. Algunos autores publicaban ensayos y relatos que la representaban con los moldes decimonónicos, basados en la tradición católica. Así, en “Elogio de la mujer” (BT II, XXIX, abril de 1929), Sixto Martelli caracteriza las virtudes femeninas tradicionales: maternidad abnegada y fe cristiana. Su papel en el quehacer social se limita a inspirar al hombre, quien es el hacedor de la historia y el arte. La mujer, en este sentido, es valorada por una determinación biológica: la posibilidad de engendrar y criar al hijo. De igual manera, en “Elogio a la madre soltera” (BT I, XIII, agosto de 1927), Humberto Díaz construye un relato en donde reivindica a la madre soltera. El objetivo no es elegir al sujeto femenino quien puede tener la opción de desvincularse de su relación de pareja, sino justificar dicha condición a partir de un acto forzado en la cual ella no tuvo voluntad, ya que se establece la violación como espectro causal siniestro que limpiaría su imagen: “el hombre, cazador de ciega acechanza, la acorraló para gastar su sed y dejarla”. Por otro lado, esta madre soltera, a pesar de no tener la bendición del matrimonio, es más virtuosa que la mujer que rechaza su *naturaleza* de madre: “es más fuerte, enormemente más fuerte que aquella mujer reclusa [sic] en el silencio, ajena al amor, esquiva al hijo, que rechazó la jauría de la pasión y dejó que su sexo se marchitara, lastimándose, arrollándose sordamente,

cobardemente, como las negras aguas que corren en ella misma, con su vientre estéril de luz en la inutilidad y en el vacío.”

Estos discursos manifiestan, entonces, la pervivencia de una ideología que suspende el rol activo de la mujer para recluirla en una *esencialización* de un rasgo inherente a ella (la maternidad); por lo tanto, antes que ser agente de cambio social, ella tiene como papel fundamental la crianza de los hijos. Al igual que con el tema del indio, en la revista podían convivir en armonía estos discursos que aparentemente se oponían. La razón por la cual no existía un clima de debate en torno a estas publicaciones que pueden parecer anti- vanguardistas era probablemente porque no presentaban imágenes contrapuestas, sino complementarias de un mismo objeto de representación y mostraban que el cambio de las mentalidades era más lento que lo discursivamente correcto. Así, elogiar la condición de madre no suspendía la potencialidad natural para ser luchadora social (como en la defensa de Dacha que hace Mariátegui), más bien, el carácter de fortaleza maternal podía proporcionar los rasgos para la incursión militante. Por otro lado, se ha visto cómo la participación intelectual de la mujer conllevaba a la virilización que comulgaba con el ambiente de beligerancia política y cultural. Esto constituía, además, un carácter distintivo que habían ganado las antecesoras ilustradas de finales del S. XIX, por lo cual se había hecho más o menos común que ciertas mujeres participasen en revistas de avanzada.

En este aspecto, se hace necesario describir cómo las propias mujeres generaban discursos dentro del Boletín Titikaka, cuál era el diálogo que se establecía con los varones, cuáles eran las temáticas que abordaban, cómo se autorrepresentaban; es decir, interesa observar la producción femenina dentro del contexto de la vanguardia indigenista. Párrafos anteriores ya mencioné la relativa cantidad de participaciones femeninas en la revista, de las cuales, la mayoría consistía en creaciones literarias, llámense poemas, cuentos o narraciones ficticias, y algunos ensayos sobre estética y política. En los primeros números del boletín, por ejemplo, las mujeres participaban activamente dentro de las críticas elogiosas que le hacían a *Ande*, y se insertaban en la sintonía estética de vanguardia. Así califica al libro Juana de Ibarbourou como “un guiño despectivo a las viejas formas y un ademán luminoso a la musa libérrima y novísima”⁷⁶ y María del Mar exalta su originalidad: “Ud. ha reunido la técnica nueva a la visión propia”⁷⁷.

⁷⁶ BT I, II, setiembre de 1926

⁷⁷ BT I, V, diciembre de 1926

En la creación también demostraban la filiación con la nueva estética propuesta y mostraban el intento por liberarse de la literatura romántica o modernista a partir del uso de las técnicas y temáticas de vanguardia⁷⁸. Por ejemplo, Mariblanca Sabás Alomá, desde Cuba, aportaba con un poema llamado “México”. La construcción de sus versos se escinde totalmente de las imágenes sublimes y asumen la virilidad como característica directriz en el mito del origen de México:

México: ¡tierra de hombres fuertes!

México: crisol

Donde el oro del ideal más bello que alentó el alma humana
Va adquiriendo un purísimo fulgor.

México: arado violador de tierras,
Y fecunda simiente en la mano del sembrador

México: pensamiento
Y acción.

[. . .]

María del Mar, asimismo, publica “Forjadores” en BT. I, octubre de 1927, en donde desecha la imagen débil de sí misma para afiliarse a las tendencias actuales:

Y pensar que he llorado

mientras ustedes en su torre de fuego
se adornaban con soles de fuerza

Ahora corro tras de mis sombra
Para ahogarla por débil.

He despertado dentro y fuera
De mí misma.

Vía ancha.

Velocidad 120 kilómetros por hora.

Además de estas creaciones que merecen un estudio aparte, en la revista se encuentran algunos ensayos que disertan sobre el carácter de la vanguardia estética.

⁷⁸ Los poemas de Magda Portal ejemplifican muy bien esta aseveración. Para la época de publicación del Boletín, la escritora publicaba también su poemario “El derecho de matar” que era reseñado por Churata en BT I, III, octubre de 1926. Asimismo, publica posteriormente “una esperanza i el mar”, también reseñado en BT I, X, mayo de 1927, también por el director de la revista. Este manifiesta lo siguiente: “alba de hierro de América indígena –he aquí una mujer de fuerte brazo y lengua pura –a veces tiene húmedos los ojos de tanto mirar para adentro”. Es evidente la masculinización que se hace de su portento físico; no obstante, se resalta también la cualidad sentimental (“húmedos los ojos”), debido a su facultad introspectiva, lo cual genera también una caracterización de la mujer encerrada en sí. En la medida en que Magda Portal es un caso más resaltante que sus coetáneas por su amplia participación estética y política, puede revisarse el texto de Myriam Gonzáles (2007) para profundizar el estudio de su biografía y producción.

Mariblanca Sabás Alomá publica “Ley estética”⁷⁹, en el cual caracteriza con un lenguaje lírico los tópicos a seguirse en poesía: antiburguesismo, espontaneidad, virilidad, antiromanticismo, beligerancia, renovación. Este texto funciona como una especie de recetario que sintetiza el carácter de la nueva poesía sin escatimar metáforas con el propósito de esclarecer lo que debe y no debe ser, y cuál es su postura. Finaliza apelando a la formación de una nueva identidad a partir de lo estético: “POESIA DE VANGUARDIA. Aldabonazo en las conciencias, no piruetas en el espíritu.”

Magda Portal, una de las colaboradoras más fecundas, también tiene dos ensayos sobre estética antes mencionados: “El arte antiguo como elemento de afirmación racial”⁸⁰ y “El nuevo poema y su orientación hacia una estética económica”.⁸¹ El primero plantea que, para construir una identidad artística propia, se debe beber de las fuentes aborígenes de la “prehistoria peruana” que, lejos de ser visto solo como un pasado estático, debe ser “una fuerza nueva”. Asimismo, formula el “anarquismo estético” en contraposición con el “academicismo”, que permite una “libre visión” y otorga al arte simplicidad y sincretismo. El segundo ensayo aborda la producción estética americana hasta ese momento como una simple copia de Europa; incluye en esta lista a escritores como José María Eguren o Rubén Darío. La propuesta es, nuevamente, empezar a generar un arte propio indoamericano, que se involucre con el devenir político y social (opuesto al artista en su torre de marfil): “Si el arte responde a su época, i es la interpretación, en belleza de los fenómenos sociológicos, la nueva hora de América debía contar en las manifestaciones artísticas, su lógica demostración”. Estos dos ensayos hacen énfasis, entonces, a la orientación que debe seguir la vanguardia para forjar una nueva identidad basada en la tradición indígena. Esta preocupación constituía el centro de los debates estéticos de esa época y la participación de Portal se realiza con el bagaje y la madurez que muestran sus pares masculinos del Boletín.

Asimismo, existe un solo manifiesto feminista (“El silencio de la hora”), escrito por Teresa Maccheroni⁸². En este texto, se argumenta a favor de un rol activo femenino para forjar “los nuevos tiempos”, dejando de lado la figura de un sujeto que solo acompañe e inspire al hombre. La mujer de vanguardia debe tener aspiraciones intelectuales y espirituales, frente a la concepción antigua que la considera inepta para

⁷⁹ BT I, XXI, abril de 1928

⁸⁰ BT I, XI, junio de 1927

⁸¹ BT II, XXVI, enero de 1929

⁸² BT I, XVIII, enero de 1928

estas capacidades: “Elaborar el mañana de los pueblos cumple a todos por igual, mujeres y hombres. [. . .] La diferencia de sexos es un argumento de mal intencionados.”. También se opone al protagonismo que las ciñe dentro de sus papeles de madre y que son insuficientes para ejercerse completamente como sujetos de cambio: “El sentido y el objeto de vida que se nos ha dado como mujeres ha sido desempeñar funciones netamente naturalistas; mas estas no nos hacen aptas como factor del progreso humano”. Este tipo de manifiesto feminista único en todo el Boletín muestra la apertura a una concepción que podía ser un tanto perturbadora para los intelectuales más tradicionales y para una sociedad puneña en general⁸³. No obstante, la voluntad de la revista para albergar esta publicación es un indicio importante de la inclusión del discurso reivindicativo femenino que, además, hace alusión, como en todos los ensayistas, a la creación de una nueva identidad nacional a partir del elemento nativo: “tenemos a nuestro favor el carácter genuino de la raza la fuerza profética del alma americana, que lograremos despertar a fuerza de agitar el aldabón de la justicia sobre la vida de los pueblos”.

Por otro lado, si bien estos aportes femeninos coadyuvan con la producción intelectual vanguardista, en realidad son pocas las mujeres que tienen esta participación y es inexistente la presencia de pensadoras puneñas en la revista. Las intelectuales eran, como sus pares decimonónicas, mujeres con cierta posición económica y social que les había permitido tener una educación negada a las mayorías. Por ello, este tipo de discursos no eran la generalidad, sino las excepciones a la regla. Así lo hace notar Macheroni en el ensayo reseñado anteriormente: “Aunque el elemento femenino aún no represente un organismo superior en las colectividades americanas, salvo excepciones no muy frecuentes, esto no significa, en manera alguna, la negación del esfuerzo de la mujer para aceptar la síntesis de un ideal colectivo”. Asimismo, este tipo de manifiesto es todavía una propuesta bastante tímida: la petición de convertirse en sujetos discursivos se realiza de manera ambigua: “la mujer –especialmente la americana- vive en la actualidad una hora histórica que no es un espejismo fugaz; una hora de energía y heroísmo, de labor promisor, **abnegada y más bien silenciosa**”. [negritas mío]. Como el título del ensayo, Maccheroni caracteriza en este fragmento a la mujer bajo los rasgos que había adquirido tradicionalmente como esposa abnegada y, sobre todo, silenciosa.

⁸³ Esta actitud recelosa frente al papel activo de la mujer sería compartido también por muchas mujeres que asumían los antiguos paradigmas de género, como manifiesta Maccheroni en el mismo texto: “Algunas mujeres en quienes los viejos prejuicios se han arraigado profundamente no quieren escucharnos; nos huyen medrosas, creyéndonos víctimas de malas prácticas o acosadas por el demonio”.

Es decir, el poder de la palabra todavía suponía un capital supremo del hombre, en tanto la mujer es vista como una copia de este. Si bien el contexto de vanguardia propiciaría la participación femenina, ellas todavía no estarían a la par del varón, aún tienen que esperar para que su inclusión se realice de modo más equitativo: “La mujer americana despierta en la actualidad; le encontraréis de pié mañana.” (“El silencio de la hora”).

En resumen, el Boletín Titikaka nos ha permitido tener un panorama de la efervescencia política, social y cultural del vanguardismo en Puno. Sabemos hasta acá que los intentos de democratización de las escuelas (como la “Escuela Ambulante Indígena de Ilave” de Emilio Vásquez o el aprendizaje a partir de los míticos fundadores del imperio incaico propuesto por Julián Palacios), la fundación de gran cantidad de revistas de avanzada y las políticas de izquierda colaboran en el proyecto de insertar a la mujer en esta lucha por el cambio. Estas propuestas sirven de vehículos democratizadores en distintos aspectos: lo educativo, la información y la política. Esto es posible, además, gracias a la apertura modernizadora del presidente Leguía (1919-1930).

Asimismo, la vanguardia en Puno se asume como una propuesta estética que se apropia de la técnica europea para servir de herramienta en el proyecto de renovación indoamericana. Así, el vanguardismo indigenista se sustenta en la reelaboración de la tradición y la rehumanización del arte. El primero tenía como objetivo la reivindicación del indio y su cultura, aunque también se dirigía a cualquier otro sector marginal que comulgara con el proyecto. El segundo pretendía insertar la temática artística dentro de la coyuntura social y política. El carácter adquirido de la vanguardia estética, por ello, es también de lucha contra los antiguos paradigmas del poder hegemónico, es decir, supone la apropiación de bienes simbólicos desde los cuales se quiere subvertir el orden impuesto.

Todos estos elementos, en consecuencia, coadyuvan con el progresivo cambio de la imagen de la mujer desde la perspectiva del hombre, como sujeto de poder discursivo; al mismo tiempo, las propias mujeres empiezan a gestionar su autorrepresentación como agentes de cambio. Esto no supone la exclusión de discursos afianzados en representaciones tradicionales sobre los roles femeninos, lo cual es un rasgo de importancia, ya que denota la realidad ideológica como heterogénea y

trasvasada por distintas tradiciones que se reelaboran y sobreviven a los cambios de las épocas. De la observación de esta diversidad discursiva en el Boletín Titikaka es que se puede inferir el sustrato ideológico, también, del poemario *Ande* y las imágenes distintas sobre la mujer: la Dama cortesana, la india y la mujer activa.



Conclusiones

La propuesta de estudiar el poemario *Ande* estaba dirigida a observar cuáles eran las representaciones de la mujer. Esta preocupación surge a partir de la lectura del primer poema “La pastora florida”, en la cual se evidencia un rol activo de la heroína bastante *sui generis*, que motivan la búsqueda del sustrato ideológico en el cual pudiera asentarse dicha imagen y cómo podía convivir, en una misma producción estética, diferentes perspectivas femeninas que bebían de tradiciones aparentemente en conflicto.

Por ello, en el primer capítulo, “La ausencia omnipresente de la Dama: la tradición hispánica en la representación de la mujer en *Ande*”, se estudian tres poemas que beben de la tradición romántica y construyen la imagen de la Dama cortesana: “orto”, “canto en brumas” y “saeta”. A partir de su análisis, se concluye que Peralta retoma elementos de la tradición hispánica del amor cortés, que sustentan la imagen femenina como objeto sublimado para ocultar el vacío del deseo de la instancia masculina desde el cual se construye la ficción. Esta musa se caracteriza por su carácter ausente y ubicuo, des-corporizada y *asexuada*.

Asimismo, estos poemas presentan un carácter introspectivo. De ello también se puede observar la influencia de la tradición hispánica, en tanto se considera que el mundo interior está mejor *cultivada* por la racionalidad occidental. En este sentido, los dilemas existenciales como tema poético suponen la asimilación de la tradición hispánica católica, donde la meditación, el ascetismo y la introspección son aptitudes necesarias para el encuentro con ese gran Otro representado en Dios. En la literatura romántica, dichos rasgos subsisten y tienen como objeto de culto a la Dama. El proceso de sublimación, no obstante, es el mismo.

Con respecto a la instancia que construye esta representación femenina, en la medida en que está construida para y por los ojos de un “yo poético” masculino, se puede decir que funciona como representación de una concepción romántica de lo que “debe ser una mujer”. En este sentido, se convierte en el sustento de la dominación masculina a través de la adjudicación de roles pasivos para la mujer (se evidencia en la asociación de ella con léxicos como flor, besos, pañuelo de lágrimas).

El capítulo II, “India = Indio”, primero, describía la problemática del término “indio”. En este sentido, asumo la aseveración de Dorian Espezúa de que “el indio no existe”, ya que es una construcción imaginaria de la identidad nacional por parte del sector mesocrático. Con “indio”, se caracterizaba a un hipotético sujeto no solo por sus

rasgos raciales, sino también por el oficio que realiza (trabajos manuales, asociados al campo). También observaba que el capítulo iba a estar dedicado no solo a la “india”, sino al “indio” en general, ya que era evidente, dentro del arquetipo indigenista, la homologación de los géneros, es decir, no existía una marcada diferencia de los roles masculinos y femeninos.

Hecha estas precisiones, puedo concluir que, a partir de los tres primeros poemas analizados (“Cristales del ande”, “chozas del mediodía” y “balsas matinales”) se presenta una *esencialización* del indio que corresponde con la visión del indigenismo tradicional. Así, la revalorización de la cosmovisión indígena presenta un retrato animista del indio, el cual mantiene una fuerte filiación con la naturaleza. Luego se evidenciaba la revaloración del pasado inkaiko legendario; no obstante, existía un tratamiento lúdico que desacralizaba algunos elementos míticos dentro de la religiosidad andina. Esto suponía una “rehumanización” del arte. Otra característica resaltante es el concepto de belleza adjudicado al indio en estos poemas, el cual está en estrecha relación con la hipervaloración del trabajo. Es decir, lo bello debe ser funcional. Esta concepción responde a un ethos indígena asociado a un grupo subordinado. Lo curioso es que dicha valoración de lo estético está en consonancia con la vanguardia, en la cual se exaltaba el vigor y la fuerza física.

El último poema, “el indio Antonio”, presentaba algunas diferencias en su construcción con respecto a las otras. En ella, la mirada del “yo poético” develaba el dolor y la desolación del indio, acentuado por la pérdida de la esposa. Teníamos, entonces, un poema cuyo objetivo era la denuncia de la condición de abandono de este sector marginal. No obstante, también estaba en consonancia con la postura crítica del indigenismo tradicional, que naturalizaba un dolor inherente de la raza autóctona producto del condicionamiento de la imposición del poder colonial.

Con respecto a la oposición entre modernidad y tradición, he observado una imbricación armónica a nivel de la metáfora vanguardista que expresaría el deseo del emisor por asumir la modernidad en un área rural. Sin embargo, un poema como “balsas matinales” revelaría una tensión entre modernidad y tradición a nivel temático, si bien es cierto que a nivel formal se unen elementos dispares. Se puede evidenciar, entonces, la tensión entre permanencia y reinención creativa de la tradición.

Con respecto al ámbito sexual, no existe mención. Esto es importante, ya que genera un vacío, algo no dicho. La sexualidad en la pareja indígena era un terreno donde los intelectuales de la época podían cimentar diferencias que tendían a la

esencialización del indio y creaban diferencias con respecto a la sexualidad del hombre occidental. Esto servía también para fundar escisiones entre “lo bárbaro” asociado a la naturaleza (cuyas prácticas sexuales eran instintivas) y “lo civilizado” (que mostraban el refinamiento de la sexualidad).

Tanto el cuadro animista en el cual se inserta el indio, su relación estrecha con la naturaleza, la homologación de los géneros y el vacío en la descripción de la sexualidad muestran el uso arquetípico de los indigenistas con respecto al “indio”. Sin embargo, el esfuerzo metonímico de empatía (el indio Antonio) y el tratamiento coloquial (“balsas matinales”) se observan como una asimilación mayor de ese otro al cual se lo quiere representar. Todo esto evidencia las tensiones en la gestión estética indigenista vanguardista de imaginar a un grupo social al cual no se pertenecía “totalmente” y cuyo discurso tampoco iba dirigido a este sector.

El tercer capítulo, “La Antuca como imagen reivindicatoria de la mujer y del sujeto indígena”, concluye en que este personaje único en la producción poética de *Ande* encarnaba el deseo reivindicatorio del ethos indígena a partir de una reelaboración creativa de la tradición que la sustentaba, puesto que era actualizada dentro del contexto de la época. Así, dicho poema denota la materialización estética del vanguardismo indigenista a nivel temático y formal.

En este sentido, la Antuca presentaba diferencias con respecto a la imagen de la dama cortesana y a la de la india. Con respecto a la primera, se presentaba como opuesta en la medida en que encarnaba a un sujeto activo, quien tiene el poder de la mirada y el poder sobre la sexualidad de su cuerpo. Estas características, a diferencia de la concepción romántica, eran subversivas y estaban en consonancia con la mayor participación que había adquirido la mujer en los años veinte. Con respecto a la representación de la india, la Antuca, si bien compartía los rasgos de sujeto subalterno (es decir, pobre, indígena y mujer), se apartaba de la *esencialización* del indigenismo tradicional. En otras palabras, la voluntad para autorrealizarse de la pastora supone la subjetivación de la india que antes solo había sido imaginada como un elemento más del paisaje andino. De este modo, la conclusión es que la pastora encarna al sujeto de valores vanguardistas quien reivindica su posición de mujer inserta en el mundo indígena (o sea, vanguardista indigenista). A la vez, funciona como síntoma del cambio de perspectiva del rol pasivo de la mujer hacia una postura activa que propendía a la liberación de género.

Finalmente, en el cuarto capítulo, “Representaciones socioculturales de la mujer”, realicé un recuento de la concepción de la mujer a partir de la mitad del siglo XIX, bajo la influencia del romanticismo peruano (1950-1980 aprox.). A pesar de dicha marginalidad, el espacio de producción literaria feminizada permite el ingreso de las mujeres en la construcción de discursos, los cuales, poco a poco, van calando también en el ámbito de debate político (por ejemplo, en los círculos de Gonzáles Prada, para el caso de Clorinda Matto de Turner). Luego, a fines del siglo XIX, se retorna a la masculinización del espacio intelectual que es afín a la idea de beligerancia para el cambio de paradigmas sociales y culturales.

Asimismo, en este mismo capítulo, el estudio del Boletín Titikaka brinda un panorama sobre el contexto de los años veinte en la ciudad de Puno. A partir de los artículos publicados sobre las propuestas educativas, las políticas de izquierda y los rasgos asignados a la producción artística se concluye que se estaba forjando un nuevo imaginario de nación en oposición al poder hegemónico tradicional. Así, desde la mesocracia emergente y los grupos intelectuales de avanzada, se trataba, fundamentalmente, de revalidar una nueva tradición que rescatara elementos de lo autóctono para insertarlos en los de la modernidad.

Este tipo de lucha, si bien se basaba sobre todo en la inclusión del “indio”, también estaba abierto a otros grupos marginales que quisieran unirse para consolidar este proyecto. Es allí donde las mujeres también se insertan con manifiestos feministas o con producciones discursivas. Así mismo, el imaginario sobre los roles de género se vuelve, en muchos aspectos, más igualitario, aunque esto no significa que no pervivan las concepciones más restrictivas sobre la feminidad. De esta intención de inclusión de la mujer se puede observar el sustrato ideológico de la pastora florida, así como de la convivencia de discursos más tradicionales se evidencia las bases de las representaciones de la dama cortesana y de la india en *Ande*.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

1.1. Obras de Alejandro Peralta

- PERALTA, Alejandro
2006 *Ande. El Kollao*. CHUECA, Luis Fernando y Ricardo SILVA-SANTISTEBAN (ed.). Lima: PUCP.
- 1934 *El Kollao*. Lima: Cía de Impresiones y Publicidad.
- 1926 *Ande*. Puno: Titikaka.

1.2. Boletín Titikaka

- CHURATA, Gamaliel dir.
1926-1930 *Boletín Titikaka* (edición facsimilar. 2 T. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín: 2004). Puno: Taller tipográfico el Eco de Puno.

1. Fuentes secundarias

2.1. Textos sobre la obra de Alejandro Peralta

- FLORIÁN, Mario
1943 *Apunte sobre la poesía de Alejandro Peralta*. Tesis de Literatura. Lima: [s.n].
- MUDARRA Montoya, Américo
1989 *Ande. Una propuesta interpretativa*. Tesis de Bachiller en Literatura. Lima: UNMSM
- NUÑEZ, Estuardo
1938 “Expresionismo del indio y su ámbito”. En NUÑEZ, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: [s.n.].
- PALAU, Graciela
1980 “La poesía indigenista de vanguardia de Alejandro Peralta”. *Revista Iberoamericana*. Lima, año XLVI, número 110-111, enero-junio, pp. 205-216.
- TAURO, Alberto
1935 *El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta*. Tesis de Literatura. Lima: Cía, de impresiones y publicidad.
- VASQUEZ, Emilio
1974 “Iniciación poética de Alejandro Peralta”. *Revista San Marcos*. Lima, número 15, abril-junio, pp. 63-89.

VICH, Cynthia

1998 “Hacia un estudio del ‘indigenismo vanguardista’: la poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXIV, número 47, primer semestre, pp. 187-205.

2.2. Textos de consulta amplia

CIRLOT, Juan Eduardo

1958 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

2.3. Textos sobre teoría y crítica

BAUMAN, Zygmunt.

1999 *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BORDIEU, Pierre

2000 *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

1991

La distinción: criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

BURGER, Peter.

1977 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

CORNEJO POLAR, Antonio

1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana*. Lima, año LXII, número 176-177, julio-diciembre, pp. 837-844.

1994

Escribir en el aire. Lima: Horizonte.

1993

“El discurso de la armonía imposible. (El Inca Gracilazo de la Vega: discurso y recepción social)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XIX, número 38, segundo semestre, pp. 73-80.

1989

La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.

1980

“La problematización del sujeto en la poesía conversacional”. En *Homenaje a Alfredo Roggiano. Este aire de América*. Lima: Instituto Iberoamericano de Literatura, pp. 201-207.

EAGLETON, Terry

2001 *La idea de cultura*. España: Paidós.

EAPEZÚA SALMÓN, Dorian

2000 *Entre lo real y lo imaginario. Una lectura lacaniana del discurso Indígena*. Lima: Universidad Federico Villarreal.

- FOUCAULT, Michel.
1995 *Historia de la sexualidad*. T.I. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- GEERTZ, Clifford
1996 *El surgimiento de la antropología moderna*. Barcelona: Gedisa.
1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- MIRES, Fernando
1998 *El malestar en la barbarie: erotismo y cultura en la formación de la sociedad política*. Caracas: Nueva Sociedad.
- MONTOYA, Rodrigo
1980 “Yawar fiesta: Una lectura antropológica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 6, número 12, primer semestre, pp. 55-68.
- NIÑO, Hugo
1998 “El etnotexto: voz y actuación en la oralidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXIV, número 47, primer semestre, pp. 109-121.
- ONG, Walter.
1987 *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Ángel
1987 *Transculturización en América latina*. 3era. Ed. México D.F.: Siglo XXI Editores.
1984 *La ciudad letrada*. Hanover: Norte.
- ROMERO, Raúl R.
1999 “De-esencializando al mestizo andino”. En DEGREGORI, Carlos Iván (editor) *Cultura y globalización*. Lima: PUCP: Universidad del Pacífico, IEP, pp. 163-182.
- SOBREVILLA, David
2001 “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXVII, número 54, segundo semestre, pp.21-33.
- UBILLUZ RAYGADA, Juan Carlos.
2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.

ZIZEK, Slavoj
2003 *La metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad.* Buenos Aires; Barcelona: Paidós.

1989 *El sublime objeto de ideología.* México: Siglo Veintiuno.

2.4. Textos sobre el contexto social, político, económico y religioso del altiplano

BARRIG, Maruja
2001 *El mundo al revés: imágenes de la mujer indígena.* Buenos Aires: CLACSO.

DE LA CADENA, Marisol
2001 “Imágenes de autenticidad y des-indianización en la ciudad del Cuzco”. En CÁNEPA, Gisela (editora). *Identidades representadas.* Lima: PUC, pp. 179-212.

DE TORO, Alfonso y Fernando DE TORO
1999 *Debate post colonialista en América Latina: Una post modernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano.* Frankfurt an Main: Vervuert.

ISBELL, Billie Jean
1976 “La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina”. *Estudios Andinos.* Lima, año 5, volumen 5, número 1, pp. 38-56.

IRRAZABAL, Diego
1998 “Mutación en la identidad andina. Ritos y concepciones de la divinidad”. *Allpanchis.* Cuzco, número 31, pp. 11-83.

MONTOYA, Rodrigo
1988 *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el altiplano.* Lima: Mosca Azul.

PANTIGOSO, Manuel
1999 *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata.* Lima: Universidad Ricardo Palma.

ROSTOROWSKI, María
2001 “La religiosidad andina”. En KRZYSZTOF, Hanula (comp.). *Los dioses del antiguo Perú.* Volumen II. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp.185-219.

TAMAYO HERRERA, José
1982 *Historia social e indigenismo en el altiplano.* Lima: Ediciones treintaitrés.

1979 “Mariátegui y la intelligentsia del sur andino”. *Allpanchis.* Cuzco, volumen 14, número16, pp. 45-60.

1970 “Algunos conceptos filosóficos de la cosmovisión del indígena quechua”. *Allpanchis*. Cuzco, número 2, pp. 245 – 254.

2.5. Textos sobre vanguardia latinoamericana, peruana y puneña

BUENO, Raúl

1993 “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXIV, número 46, segundo semestre, pp. 25-36.

CÁCERES MONROY, Juan Luis

s/f *La poesía indigenista de Puno*. s/l: s/e, 278 p.; incl. refs.

CASTAÑEDA, Esther

1989 *El vanguardismo en el Perú*. Lima: AMARU.

CORNEJO POLAR, Jorge

2003 “Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú”. En HIGGINS, James (editor). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 199-221.

LAUER, Mirko

2001a *Nueve libros vanguardistas*. Lima: El Virrey.

2001b *La polémica del vanguardismo*. Lima: UNMSM.

2001c *Antología de la poesía vanguardista peruana*. Lima: El Virrey-Hueso Húmero.

LÓPEZ LENCI, Jazmín

2005 “Las vanguardias peruanas: la reconstrucción de continuidades culturales”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXXI, número 62, segundo semestre, pp. 143-161.

1999 *El laboratorio de la vanguardia literaria en el Perú: trayectorias de una génesis a través de los años veinte*. Lima: Horizonte.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1926a “Presentación de Amauta”. *Amauta*. Lima, volumen 1, número 1, septiembre, p. 1.

1926b “Arte, revolución y decadencia”. *Amauta*. Lima, volumen 3, número 1, noviembre, pp. 3-4.

MENDOCA TELLES y KLAUS MULLER

2000 *Vanguardia latinoamericana I*. Madrid: Iberoamérica.

MONGUIÓ, Luis.

1954 *La poesía posmodernista peruana*. México: FCE.

- PANTIGOSO, Manuel
1999 *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaniel Churata*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- PERALTA, Arturo
1999 *Anales de Puno*. Puno: Biblioteca Popular Transparencia.
- POPPEL, Hubert
1999 *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. Frankfurt an Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana.
- QUIROGA, José
1998 “Avatares de la vanguardia: caligramas, laberintos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIV, número 48, segundo semestre, pp. 99-116.
- RODRIGUEZ REA, Miguel Angel
1981a “Guía del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)”. *Hueso Húmero*. Lima, número 10, julio-octubre, pp.184-204.

1981b “Guía del Boletín Titikaka (Puno 1926-1930)”. *Hueso Húmero*. Lima, número 11, octubre-diciembre, pp.140-159.
- STAVIG, Ward
1996 *Amor y violencia sexual: valores indígenas en la sociedad colonial*. Lima: IEP; Florida: University of South Florida.
- TORO MONTALVO, César
2002 *Poesía peruana contemporánea. Antología crítica*. Tomo I. Lima: Universidad Inca Gracilazo de la Vega.

1998 *Literatura vanguardista en el Perú I*. (edición facsimilar) Lima: PUC, 3 T.
- VELÁSQUEZ, Marcel
2001 “Los signos de la ceniza: las primeras lecturas en el Perú del fenómeno de las vanguardias”. *Hueso Húmero*. Lima, número 39, setiembre, pp. 131-150.
- VERANI, Hugo
1998 “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXIV, número 48, segundo semestre, pp. 117-127.

1990 *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México Fondo de Cultura Económica.

VICH, Cynthia
2000 *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima: PUC.

ZEVALLLOS, Ulises
2002 *Indigenismo y nación: los retos de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: IFEA, BCRP.

2001 “Balance y exploración de la base material de la vanguardia y de los estudios vanguardistas peruanos (1980-2000)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año XXVII, número 53, primer semestre, pp. 185-198.

WISE, David
1984 “Vanguardismo a 3800 metros: El caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926–1930)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, año 10, número 20, pp. 89-100.

2.6. Estudios de género

BARRIG, Maruja
1979 *Cinturón de castidad*. Lima: Mosca azul.

DENEGRI, Francesca
2004a “La burguesa imperfecta”. En MC EVOY, Carmen (comp.). *La experiencia burguesa en el Perú (1840- 1940)*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, pp. 421-436.

2004b *El abanico y la cigarrera : la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, 1860-1895*. Lima: IEP: Centro de la Mujer Flora Tristán.

GONZÁLES SMITH, Myriam
2007 *Poética e ideología en Magda Portal: otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: IEP.

HIGONNET, Anne
2000 “Mujeres e imágenes. Representaciones”. En DUBY, Georges y Michelle PERROTT. *Historia de las mujeres*. T. IV (S. XIX). Madrid: Taurus, pp.320-334.

KNIBIEHLER, Yvonne
2000 “Cuerpos y corazones”. En DUBY, Georges y Michelle PERROTT. *Historia de las mujeres*. T. IV (S. XIX). Madrid: Taurus, pp.339-388.

OLIART, Patricia
2007 “La mujer y las jerarquías sagradas (siglo XX)”. En MEZA, Carmen y Teodoro HAMPE (comps.). *La mujer en la historia del Perú (siglos XV al XX)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 619-639.

TORO MONTALVO, César

1998 “Diosas del trigo y del bosque. La mujer en la literatura hispanoamericana” [Separata]. *Revista de la Universidad Cristiana del Perú “María Inmaculada”*. Número 1, pp.41-66.

WALKOWITZ, Judith R.

2000 “Sexualidades peligrosas”. En DUBY, Georges y Michelle PERROTT. *Historia de las mujeres*. T. IV (S. XIX). Madrid: Taurus, pp. 389-393.

2.7. Conferencias

REQUENA, Jesús Gonzáles

2009 “Cine y psicoanálisis”. Curso dictado en la Maestría de Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

2.8. Videos

FELLINI, Federico (director)

1976 *Casanova de Fellini* [videograbación]. EE.UU., Italia: Filmax.

FIENNES, Sophie (directora) y Slavoj ZIZEK (guionista)

2006 *The pervert's guide to cinema 1, 2, 3* [videograbación]. Inglaterra, Austria, Holanda: Martin Rosenbaum, The Kasander Film Company, Amoeba Film, Mischief Films, Lone Star Productions.

ANEXO



autógrafas:
 " A su padre, este brote, este primer brote espiritual de su hijo.
 (firmado) ALEJANDRO".

alejandro peralta a d e
 i grabados en madera
 del pintor incaico
 Domingo Pantigoso.

A N D E
 (Madera: una cara)

COLECCION PEREYRA.

NOTICE THE CANTONMENT IN
 1 9 2 6
 EDITORIAL TITIGACA
 Puno, Perú- Sudamérica.

-2-

alejandro peralta
 i grabados en madera
 del pintor incaico
 Domingo Pantigoso.

A N D E
 (Madera: una cara)

COLECCION PEREYRA.

NOTICE THE CANTONMENT IN
 1 9 2 6
 EDITORIAL TITIGACA
 Puno, Perú- Sudamérica.

ES PROPIEDAD DEL EDITOR.

-3-

la pastera florida
 cios ha representado en las visibles las cosas
 invisibles.- Pascal.
 No podrá ser que si fueran las cosas las que
 guiaran nuestros conceptos sino estos los que dieran
 las normas a las cosas en tanto que ellas entraran
 en las normas de nuestra percepción y de nuestro
 pensamiento, esto es, que nosotros mismos las for-
 mos partiendo de nuestra organización.- Kant.
 No mires lo profundo como si fuera superficial.-
 Zeno Avesta.
 A los hombres el arte nos revela las últimas
 profundidades de la realidad.- Schelling.
 Pensamos y siempre estamos en el interior.- Goethe.
 La poesía moderna alligada del peso de toda
 materia didáctica, tiende a captar la esencia de
 belleza pura.- Paul Valéry.
 A veces se levantan también tormentas;
 entonces se convierte el día y todo el furú de
 relámpagos y truenos.....
 Oh, si ese corrieras sería para mí
 como el saludo de la patria.- Los Nibelungos.
 Y por último estas palabras de Cristo: Dejad a los
 niños que vengan a mí; y estas otras de
 Heráclito: (muera, aquí también están los dioses)
 se ha ido tan lejos

-4-

la pastera florida
 Los ojos golondrinas de la Antuca
 se van a brincar sobre las quinuas
 Un cielo de petróleo echa a volar 100 globos de museo
 Picoteando el aire caramelo
 evoluciona una escuadrilla
 de aviones ofensivos
 Hacia las basílicas rojas
 sube el sol a rezar su novenario
 sale al lago a mirar las sesenteras
 el croar de las ranas se punza en las espigas.
 Los ojos de la Antuca
 se empolvan al pasar por los galpones
 Ha gaturado la campaña
 el asma tataratuela del pueblo
 Día Don Biña Doce
 -- como tijeras de trasquila
 se ha hundido en el veliña de las ovejas
 Pobre Antuquita
 Todo el día detrás de la majada
 Hecha un ovillo sobre las piedras
 se ha ido tan lejos



Se va a quedar en media pampa
acerralada entre los cerros
El barro de los fangos
ha ensuciado el camino bengala de sus ojos
Para qué habrá ido sola al pastoreo
con tantos duraznos abridores
i las caderas reventonas
Tiene la boca llena de tierra quemante
UN kulluacho le orica sobre los parietales

Bajo un kolli pordiosero
ha hecho acrobacias locas con el silvico
en el trapecio de sus nervios

I SE HAR SAWADO LAS GARRNES

I HAR HECHO CANTAR LA HONDA

Los ojos golondrinas de la antuca
se van

placando
por las cabañas.....

[U]



cristales de ande

Los gallos
engullen el maíz de la alborada
i acribillan de navajas polltonas
LAS GARRNES DE LA MAÑANA

wagner en caballerizas i establos

El pañuelo
de la mañana
limpia los ojos
de los viajeros

Al trote, al trote, por la acuarela del camino
delante, los asnos chambelanes
detrás, las llamas infantas
i los caballos andinistas

[U]



TITICACA

en los homeros de su peplum de alas de prusia
contempla el júbilo de sus marineros
i se limpia los tímpanos de un aluvión de trinos

Losingo de ojos saltarines
Las calles vestidas de colores corren como culcebras
por al aldeas

V i e n e n
las vírgenes de las rocas
las lenguas
picadas de gilgueros
VENES DE BRONCE
ojos mojados de totorales
frentes quemadas de relámpagos
piernas moridas de peñascos

APRISA

APRISA

APRISA

En las espaldas las legumbres para la kermesse nu-
tricia

E L S O L

se ha desmembrado como un vesbunue de canarios

[U]



a m a n a n e e e r

-alles cortadas al rape

F R E S C A S

bajo el pulverizador de las brisas lacustres

La mañana está de bañera

i se ha fletado un samelnoo azul

[U]



o r t o

la soledad hiela mis venas
el sol se enrosca como una serpiente
en los geranios rosas
I en el cristal quebrado
de un trino incógnito
mi alba se acorta
su última arteria de alegría

OH BESOS

OH RENACER AL MEDIO DIA

cómo está de tan lejos
todo lo que fué mio
y que se fue sin rumbo



lanchas matinales

Brotan del alveolo de las mañanas
i se echan a templar las cuerdas de las ondas
tenesas de alegres barcarolas

Como un tropel de indios desnudos
p a r t e n

abriendo sañas de silencio

Los estandartes de las velas
sacuden el polvo del día

El indio Balseiro Martín
AZOTA EL ESPIGAZO DE LAS AGUAS
mientras el sol desde su aeronave
arroja bombas de magnesio

Desde la conchapería nítida de un nube
se desgrana un racimo de gaviotas

En pleno lago

son 20 lanchas piratas

que se llevan el pueblo en sus motores

Lejos ha quedado el distrito
 i la playa
 de bruceas sobre los vientos
 La cecilia
 la juana
 la gautusa

Lleven las aguas del corazón
 entre hondonadas i neveras
 i se van por la pampa deshojada
 con las órbitas vacías

SE HA IDO LA MADAMA PRENDIDA DE LAS VELAS

el
 a
 t
 e
 r
 i
 e
 s
 e
 s
 t
 a
 s

andiniase
 tengo que liñar mis bolsillos de pañascos
 A donde sea
 Pero arriba
 hace la lílico de mis cabellos

ESTUPEZADO
 El sol está detrás de mis talones
 Un gran vuelo serpenteante
 Las cuervas se agitan
 I mis resuellos como águilas

Un maraca de espigas, i brecoles
 hacia el océano de las cámaras
 erupción del vombo del alas
 LOS PARTILLOS DE LOS MONTES
 SOBRE LOS TUNQUES PUEBLOHARAS

[n]

o t a s d e c r o n o

Las brisas están regando el pastizal

Há un acerrar de espigas

i un llanto de quinuas ojerasas

esté espedrado el horizonte

de terrenos de sol sudragador

Las gaviotas batucianas

vestidas de anabares

en el altar de la playa

comulgan con hostias de agua

[n]

s i e m b r a

Todos están bien

Ahora a darse viento

Hoy más que nunca siento tus dientes en mis arte
 ria

Pero mejor está así

muy bien

Pronto vendrán los días con los labios gastados

i llenas de suturas las espaldas

Hasta entonces que se le aclaren las escretóticas

io voy a sembrar palab r



cazoza de medio día
 El sol picapedrero rompe las moles fantasma
 La tierra ha dado a luz veinte tablonas de papales
 a todo viento el lago embarca y desembarca cargamentos
 de olas

! A la faena !

Los vientos bajan a saltos de los cerros
 bajan como tropieles de vicuñas
 en las canchales del cielo hay un fragor de mármoles
 de zaros

Las onzas-irascos mármes de la montaña
 abren sus ojos incendiados

Fuertes indios pescadores
 formidas peatorrillas de peñones

entra a saco en el horizonte
 a golpes de picos carineros

Serpientes extorsionistas de humo
 chicotean el aire constipado de soccardones

EL CASINO TRAFICADO DE VIAJEROS

DE LA ESCABERAN EN LA PRIMERA CUESTA

[U]



a g u a M u e r t e

Sobre una pared trunca
 el sol se ha roto un ala
 Siento un vaho de sangre que me quema
 estar sobre el borde de un charco de sangre
 i no tener quien grite por mi boca

Como será de triste mi cuerpo
 cuando sea esta misma hora de durazno
 i cante una mujer junto al río
 lengua salada
 de cantos mañaneros
 i me vaya amarrendo

SOBRE LOS HOMBROS DE CUATRO ESQUELETOS

[U]



nocturno del suburbio

Andar volando

Las alas sobre las cosas
Voy a ocultar en las sombras al escapulario de llagas
Pero por que no de ser mal y
siempre a a?

Duano

Dejame andar siquiera por las calles

Para nada Para todo
guardaos los narrojos de los dias
i el alma en los vestidos viejos

En plena heresia
como un buho has caido en la ausencia



[U]



epifanias

Se han ido 23 auroras

VUELOS

RELAMPAGOS

FUEGO

Lucha de bestiaro en el circo borracho de muchadures

Las alas tendras al medio di
El hacha del pensamiento descuajado árboles

Planisimo ritos de los dedos
en el aullado de plumas
postero del cigarrillo

MEOR

El cuerpo es un proyectil de ondas
Un millón de auroras bailarinas auroras

buenos dias

Los pavorreales del corazón

LEMAS AL VISO DE COLCHON



[U]



a z u l p i e a e

para que apretar este tubo: el mismo peso
si ya me he descaudado en hilachas
i está en el barro del estruero
el gran florero uruguayo

quiero estrenar la otra curlicua
i el lente azul del nuevo telescopio
en este amanecer de parinamas
i campanas de Pascha Florida

El sol se ha pegado a mi cuerpo
como una erisipela

Quiero en astillas los alfileres capilares
C O L I E R I O a M I P R A D E a I A
i rompe el vaso
como un mensaje de papel de seda
GARRA A LOS RINOS COSMICOS



[1]



o a s i n a s

que es inutil recoger las plumas
de los patanos llevados
an todas las esnianas
no hemos hecho más que irnos

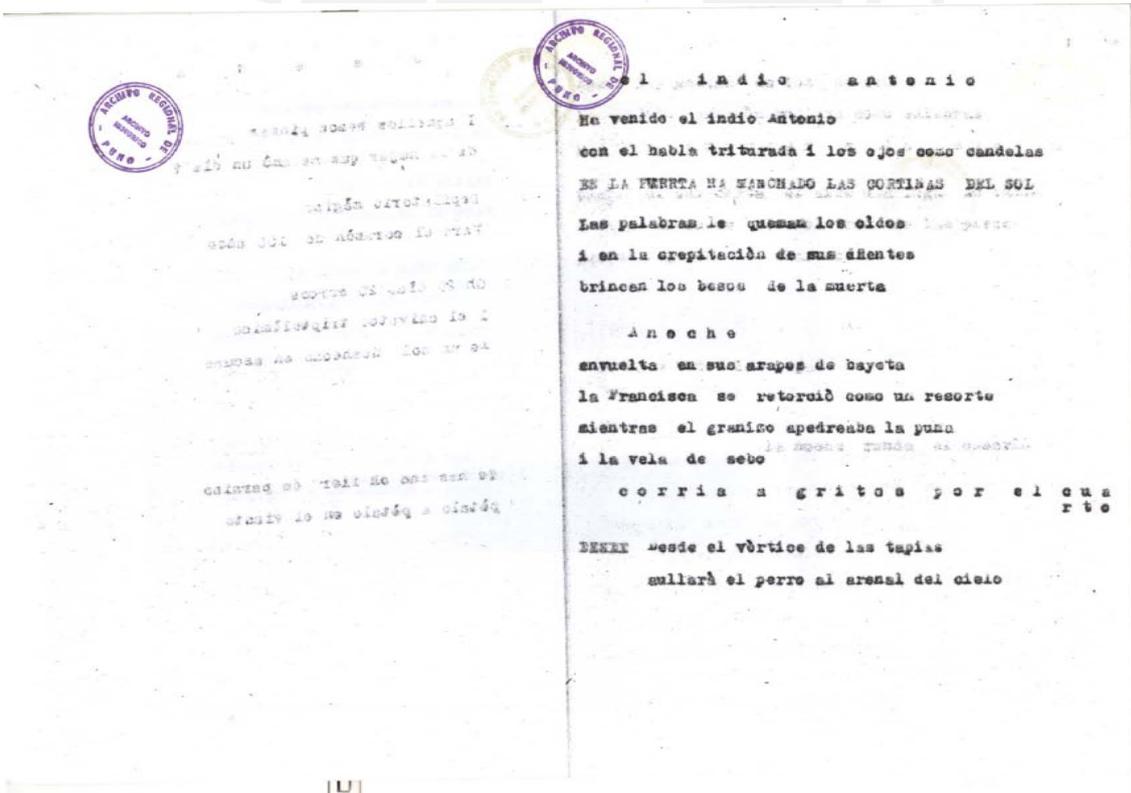
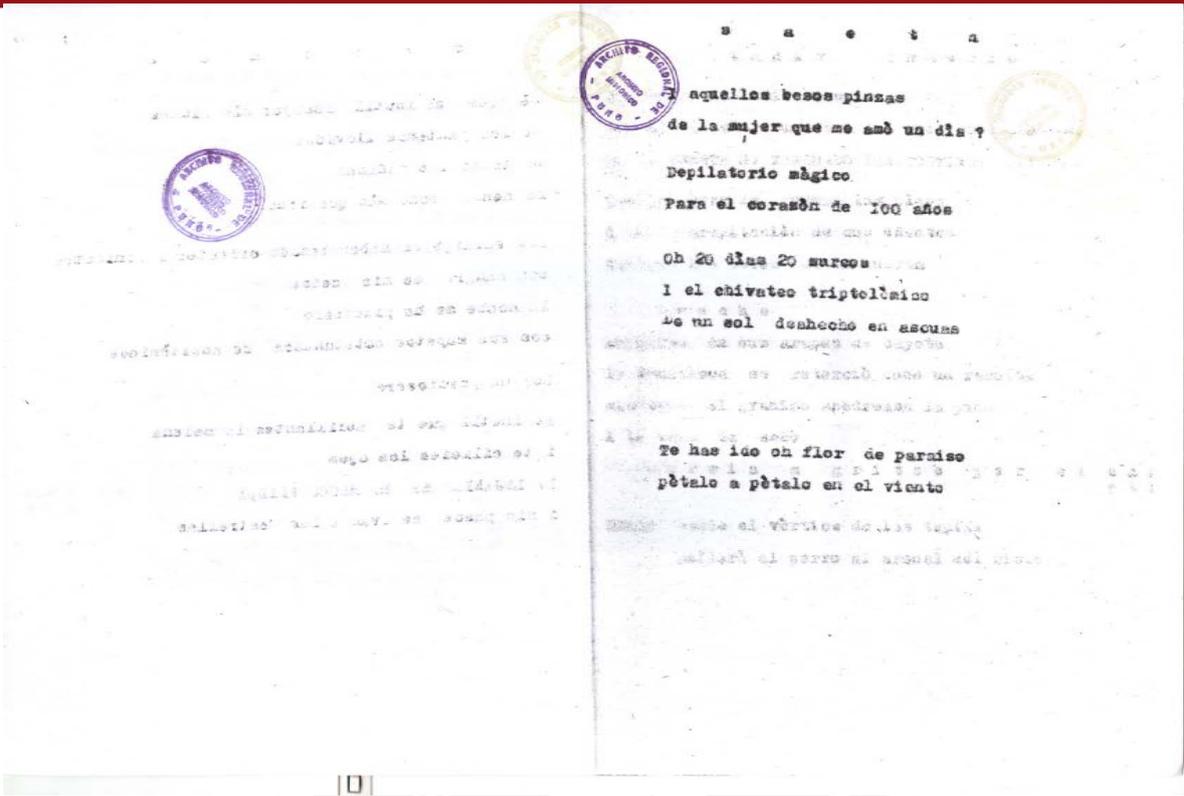
Sin embargo de haber tenido orientes i ponientes
con sangre de mis dedos
la noche se ha pisoteado
con sus zapatos embetunados de anestésicos

Soy un perdidero

Es inutil que te abrasantes la salena
i te cilicies los ojos
LA LEJANIA SE HA HECHO RIEDRA
i mis pncos se van a las estrellas



[2]



Desde las cuevas de los cerros
 los indios sacarán ruidos como culebras
 para amarrar a la muerte

Hacia el sur corta el aire una faja de tumbos
 i un incendio de alcohol tras de las pircas
 prende fogatas de alaridos

A ratras sobre las pajas
 la noche ronda el caserío

Tengo la cara de pantalla
 en la ampolla amarilla
 Un sordo revuelo del pensamiento
 ha quebrado las alas
 a las mecas saltimbanquis

Nocturno de los sapos

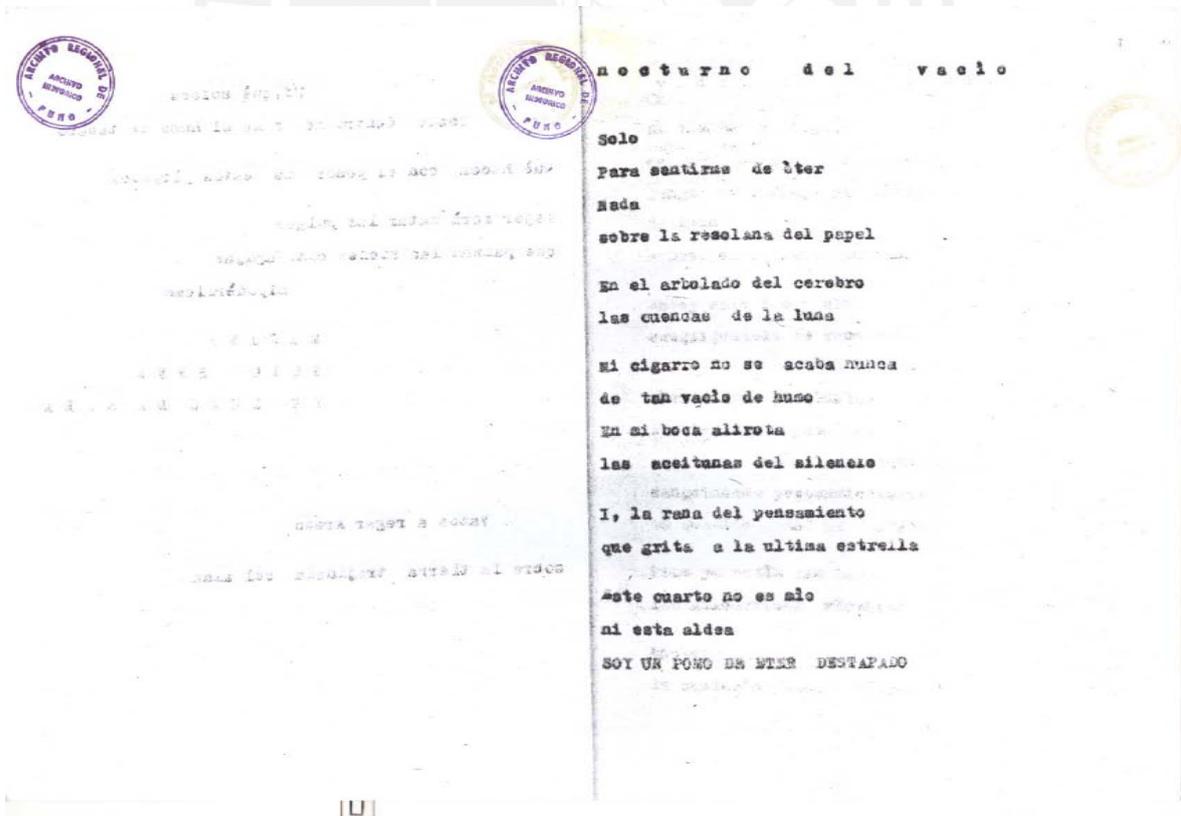
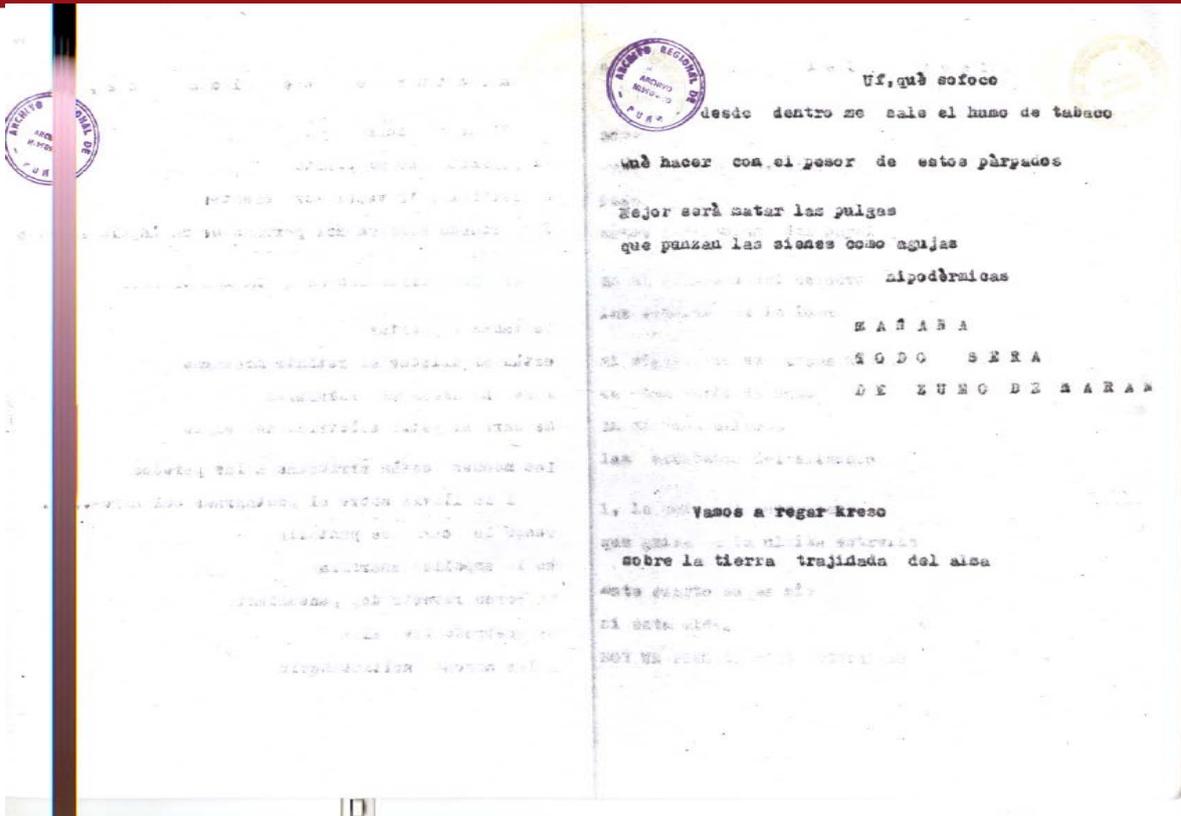
Las 12 de la noche
 el pericote de mi cuarto
 ha rechinado 12 veces los diastes
 i ha rodado como un sol peruano de un ángulo al otro

SE HAN YULIADO LOS OJOS DE LOS VIDRIOS

Ventanas i puertas
 están alquiladas al retinte nocturno
 i SE ESPESAN DE ESTRELLAS
 de cara al patio albitrico de sapos

Las noches están arrisadas a las paredes
 i la lluvia sobre el pentagrama del aire.....

Tengo la cara de pantalla
 en la ampolla amarilla
 Un sordo revuelo del pensamiento
 ha quebrado las alas
 a las mecas saltimbanquis

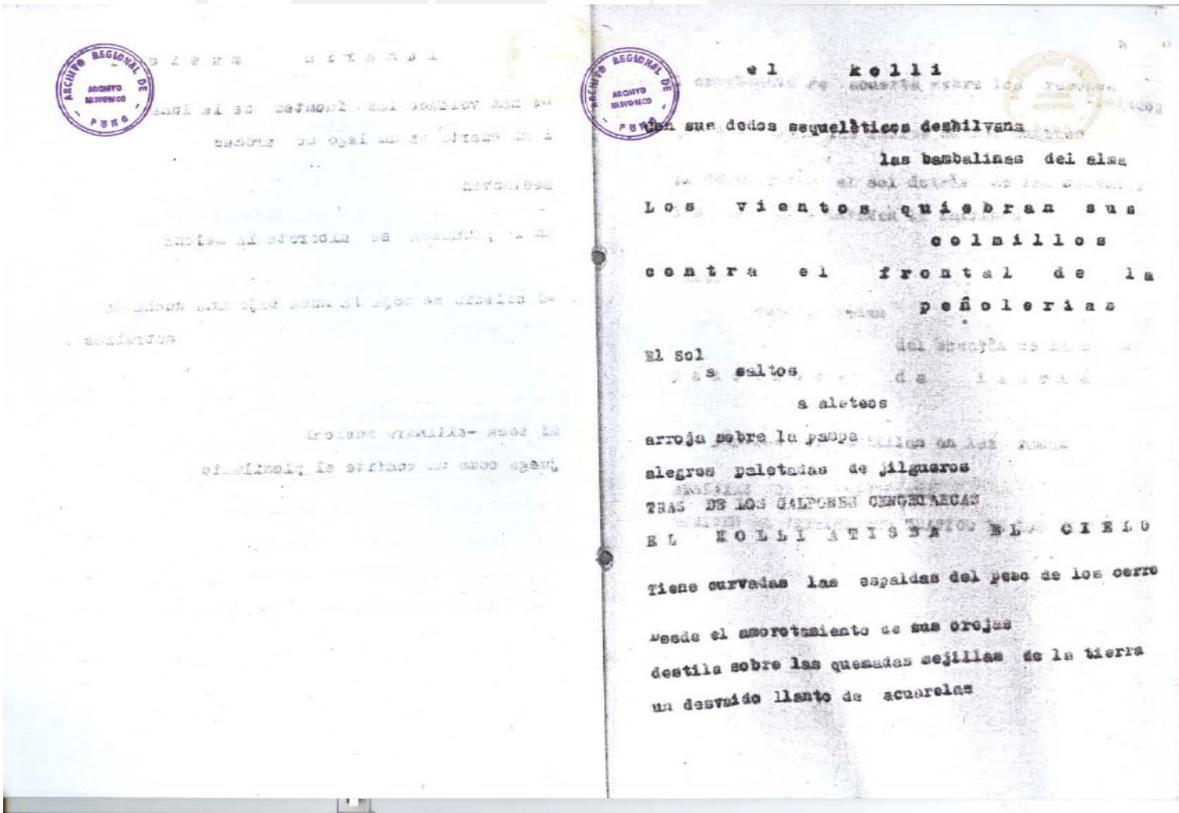
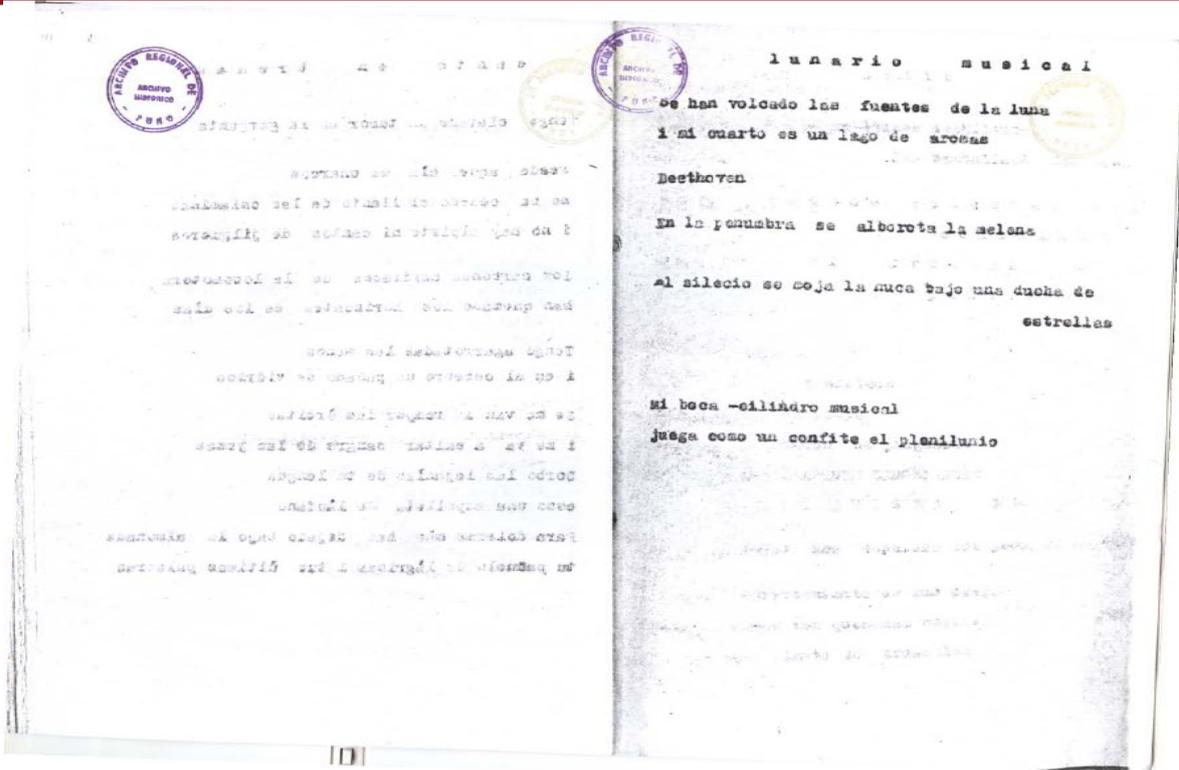


...vidrios insomnes
 el viento se desgaña
 en los vidrios del éxtasis
 sangre es reflejo paráltico
 de luna
 sobre el frontis anciano
 estoy solo i el alma
 sanguijuelada de recuerdos
 cómo son de congnitas
 a estas horas pasadas
 aquellas de mis arrebatos
 sanguiñosos perpendiculares
 El CORAZÓN ALMO DE ABEJAS
 pero ya están esa alca
 las golondrinas mártires
 Noche:
 de agotarás hasta el caso

[U]

...caato en brasa
 tengo clavado un tumor en la garganta
 Desde aquel día de charcos
 no ha cesado el llanto de las calamitas
 i no hay alpieste ni cantos de jilgueros
 Los carbonas cardiacos de la locomotora
 han quemado los horizontes de los días
 Tengo agarrotadas las manos
 i en el cerebro un puñado de vidrios
 Se me van a romper las órbitas
 i se va a saltar sangre de las yemas
 Sorbo las lejanías de tu lengua
 como una espollota de lludano
 Para dolerme más has dejado bajo la alscada
 tu pañuelo de lágrimas i tus últimas palabras

[D]



DE ALEJANDRO PERALTA A
JOSE CARLOS MARIATEGUI

Puno, 10 de noviembre de 1926

Señor José Carlos Mariátegui.
Lima.

Admirado escritor: Mi hermano Arturo dejó en mis manos su carta. Tiene Ud. que darse cuenta del verdadero placer que me ha producido. "Ande" ha completado su camino con sus bellas frases inteligentes. El boletín de la "editorial titikaka" lleva un fragmento que lo engalana. — Muchas gracias por todo.

Le mando el poema que me pide, ojalá le guste.

Reciba mi admiración y mi cariño

A. Peralta

Arch. M. Tarjeta mec. Membrete de Alejandro Peralta.
El juicio de JCM sobre *Ande* se publicó, junto con otros, en *Boletín Titikaka*, Puno, n. 3, octubre de 1926, pp. 2-3. El poema enviado en esta ocasión es posiblemente "Las bodas de la Martina", publicado en *Amauta*, a. I, n. 4, diciembre de 1926, p. 9.